Eugène-Louis MARTIN

AGRÉGÉ DES LETTRES

DOCTEUR ÈS-LETTRES

LES SYMÉTRIES DU FRANÇAIS LITTÉRAIRE

(Les symétries logiques, grammaticales, mélodiques, syllabiques, rythmiques et phoniques, considérées dans la prose et les vers français des trois derniers siècles, et les relations qu'elles ont entre elles).

PARIS

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL

1924

Avant-propos bibliographique

Il n'existe guère d'étude publiée avant celle-ci, soit sur la science et l'art de la symétrie, soit sur son rôle dans les vers et dans la prose, soit sur les rapports des symétries logiques, grammaticales, mélodiques, syllabiques, rythmiques et phoniques dans le français littéraire.

On pourra, en revanche, trouver dans divers ouvrages des renseignements sur plusieurs espèces de symétries. Les plus négligées jusqu'ici ont été les **logiques**, les **grammaticales** et les **mélodiques.** EDELESTAND DU MERIL, dans son *Essai philosophique sur les principes et les formes de la Versification* (Paris, 1841-p. 51, note 3), dit quelques mots de l'emploi du parallélisme grammatical dans plusieurs langues étrangères. R. DE LA GRASSERIE, dans son *Essai de Rythmique Comparée* (Louvain, 1892, p. 13) parle un peu plus longuement de ce parallélisme et du parallélisme des idées, mais sans approfondir la question.

Quelques recherches ont été faites sur les *symétries mélodiques*. Par exemple, la phrase a été divisée en deux parties, une ascendante et une descendante, et les métriciens et phonéticiens modernes se sont appliqués à noter la

place et la hauteur des accents mélodiques. Nous signalerons les ouvrages suivants :

BERNARD JULLIEN : *Les formes harmoniques du français*. Paris : 1876.

ABBE ROUSSELOT : *La Phonétique expérimentale*. Paris, 1899.

MAURICE GRAMMONT : *Petit Traité de Versification française*. Paris, 1908. (L'ouvrage en est actuellement à la quatrième édition). Voir le chapitre sur la variété du mouvement rythmique.

MAURICE GRAMMONT : *Traité pratique de Prononciation française*. Paris, 1914. — actuellement à sa troisième édition. — (voir le chapitre sur le mouvement musical de la phrase).

EUGENE LANDRY : *La Théorie du Rythme et le rythme du français déclamé*. Paris, 1911 — notamment ch. V, partie 2.

LEONCE ROUDET : *Eléments de Phonétique Générale* : Paris, 1910 : notamment, p. 23, etc.

GEORGES LOTE : *Etudes sur le Vers français* : 3 vol. in-4°. Paris, 1913-1914. Cet ouvrage (particulièrement le tome III) constitue un recueil de documents de premier ordre, pour l'étude de la mélodie de la phrase et du rythme proprement dit.

Le *syllabisme* et le *rythme* (du moins ceux des vers) ont intéressé beaucoup d'auteurs. On pourra compléter les indications que nous allons donner en consultant la liste de M. LANDRY, celle de M. LOTE et celle de M. THIEME (Hugo-Paul) dans son *Essai sur l'histoire du vers français* (trad. de l'anglais, Paris, E. Champion, 1916). — Voici la nôtre :

I. Sur le **syllabisme** :

1° DANS LES VERS :

ABBE BATTEUX : *Traité de la Construction Oratoire*. Paris, 1763.

QUICHERAT : *Traité de Versification française.* Paris 1838.

E. DU MERIL : *op. cit,* 1841.

BECQ DE FOUQUIERES : *Traité général de Versification française.* Paris, 1879. — *Traité de diction* : Paris, 1881. — *Traité élémentaire de Prosodie française :* 1881.

LUBARSCH : *Französische Verslehre.* Berlin, 1879.

TOBLER : *Le vers français ancien et moderne :* trad. Paris, 1885.

FRED. PLESSIS : *Revue de l'Enseignement secondaire et de l'Enseignement Supérieur :* Août 1890 : article sur la question de l'e muet.

THEOD. DE BANVILLE : *Petit traité de poésie française.* Paris, 1891.

CLAIR TISSEUR : *Modestes observations sur l'art de versifier.* Lyon, 1893.

KOSCHWITZ : *Les Parlers parisiens*, 1893.

E. ERNAULT ET BOISSIERE : *Notions de Versification française à l'usage de l'enseignement.* Paris, 1893.

G. PELLISSIER : *Essais de littérature contemporaine.* Paris, 1893 (p. 111 sq).

RAOUL DE LA GRASSERIE, outre l'ouvrage déjà cité : *Des Unités rythmiques supérieures au vers.* Paris, 1894. — *Des Principes scientifiques de la Versification française.* Paris, 1900.

J. GUILLIAUME : *Le vers français et les procédés modernes.* Bruxelles, 1898.

PIERRE DE BARNEVILLE : *Le Rythme dans la poésie française.* Paris, 1898.

AUBERTIN : *La Versification française.* Paris, 1898.

REMY DE GOURMONT : *Esthétique de la langue française.* Paris, 1899.

MAURICE GRAMMONT, outre les ouvrages cités : *Le Vers français.* Paris, 1904, — troisième édition 1923.

MARCEL BRAUNSCHVIG : *Le Sentiment du beau et le sentiment poétique*. Paris, 1904.

E. ERNAULT : *Sur le langage poétique :* Bulletin des Conférences et des Cours de la Faculté des Lettres de Poitiers. Janvier et Mars 1904 (et tirage à part).

A. DORCHAIN : *L'Art des Vers :* Bibliothèque des Annales, 1905.

G. LOTE : *Le numérisme et l'égalité numérique des vers*. La Phalange, 1912, p. 38-54.

PH. MARTINON : *Les strophes*. Champion, 1912. — Voir aussi Mercure de France, 1909, sur le trimètre.

2° DANS LA PROSE :

G. LANSON : *L'Art de la Prose*. Paris, 1908.

EUG. LANDRY : *op. cit.* 1911.

FR. VINCENT : *Le travail du style chez St-François de Sales*. Paris, 1923.

II. Sur le **rythme.**

ABBE SCOPPA : *Les vrais principes de la versification française :* 3 vol. 1811.

J.-A. DUCONDUT : *Essai de Rythmique française*. Paris, 1856.

BENLOEW : *Précis d'une théorie des rythmes,* 1862.

BECK DE FOUQUIERES : *op. cit.,* 1879 et 1881.

GUYAU : *Problèmes de l'Esthétique contemporaine,* 1884.

PIERSON : *Métrique naturelle du langage,* 1884.

SIEVERS : *Grundzüge der Phonetik :* 1885.

KAWCZYNSKI : *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes,* 1889.

SULLY-PRUDHOMME : *Réflexions sur l'art des vers,* 1892. — *Testament poétique,* 1901.

D'EICHTAL : *Du rythme dans la versification française*. Paris, 1892.

ROB. DE SOUZA : *Le rythme poétique : questions de métrique*. Paris, 1892.

JULES COMBARIEU : *Rapports de la musique et de la poésie*. Paris, 1893.

GUSTAVE KAHN : *Premiers poèmes : préface* (étude sur le vers libre). Paris, 1897.

ABBE ROUSSELOT : *Principes de Phonétique expérimentale*. Paris, 1897-1908, 2 vol., ouvrage capital.

ABBE ROUSSELOT ET FAUSTE LACLOTTE : *Précis de Prononciation française*. Paris, 1902.

HUGO RIEMANN : *Dictionnaire de la Musique* : trad. de la 4ᵉ édit. 1899. — *Eléments de l'Esthétique musicale*, 1900, trad. en 1906. — *Musikalische Dynamik und Agogik*. Leipzig, 1884.

FOUCAULT : *La Psychophysique*, 1901.

BERR ET DELBOST : *Les trois dictions*. Paris, 1903.

FRANÇOIS WULF : *La rythmicité de l'alexandrin français*. Lund, 1909.

PAUL VERRIER : *Essai sur les Principes de la Métrique anglaise*. 3 vol. Paris, 1909-1910. — *L'isochronisme dans le vers français*. Paris, 1912. — *Questions de Métrique anglaise*. Paris, 1912 ; cf. *Revue Phonétique* : II, p. 313-363, art. sur la mesure des durées rythmiques.

EUG. LANDRY : *op. cit.* 1911.

L. ROUDET : *op. cit.* 1910.

POIROT : *Phonetik*, 1911.

WALLIN : *Psychological Review, XVII* (1911), notamment p. 167.

G. LE ROY : *Grammaire de la Diction française*. 1912.

G. LOTE : *op. cit.* 1913-14.

MAUR. GRAMMONT : *op. cit.*

Les symétries **phoniques** de la **prose** n'ont guère été examinées. Mais les métriciens se sont occupés de celles des *vers*, notamment M. BECK DE FOUQUIERES et M. GRAMMONT.

Sur le *timbre des voyelles* et la classification des *consonnes,* il est permis de s'en rapporter aux ouvrages de phonétique expérimentale dont nous avons parlé précédemment.

Si l'on se place au point de vue *historique* et au point de vue de la *rythmique comparée* on consultera utilement, outre les travaux déjà cités d'Edelestand du Méril (1841) et de R. de la Grasserie (1892, etc.) :

M. DE PIIS : *L'harmonie imitative de la langue française* : poème, Paris, Pierres, 1785.

QUICHERAT : *Traité de Versification latine.* Paris, 1863.

ZEUSS ET EBEL : *Grammatica Celtica :* 2ᵉ éd. Berlin, 1871, p. 938 sq.

ABBE BELLANGER : *Etudes historiques et philologiques sur la rime française,* 1876. — *Archiv f. lateinische Lexikographie und Grammatik.* Leipzig, 1886 sq. (sur l'allitération, v. 1895, p. 567 sq.).

RIESE (W.) ; *Alliteriender Gleichlang in der franz. Sprache alter und neuer Zeit.* Halle, Ploetz, 1888.

VALIN (P.) : *Le rythme poétique et l'allitération.* La Plume, 1891, p. 252-254.

SIEVERS : *Altgermanische Metrik.* Halle, 1893, p. 36 sq.

L. HAVET : *Métrique grecque et latine.* Paris, 1896, p. 217 sq.

P. DELAPORTE : *De la rime française :* Etudes religieuses, 1896, cf. son livre. Lille, Desclée-Brouwers, 1898.

E. ERNAULT : *Sur la versification du moyen breton.* Revue celtique, 1900, p. 404-412. — *L'ancien vers breton.* Paris, 1912. Voir aussi, les ouvrages antérieurs de M. Ernault, notamment : *De Virgilio Marone, grammatico Tolosano.* Paris, 1886, p. 16, etc. — *Le Mystère de Sainte-Barbe,* tragédie bretonne, texte de 1557, publié avec trad. fr., intr. et dict. étym, du breton moyen. Paris, 188, notam-

ment p. IX sq. — *Le Mirouer de la Mort,* poème breton du XVI[e] s. publié d'après l'exemplaire unique, traduit et annoté. Paris, 1914, notamment p. 5 sq. cf. Revue celtique, 1910, p. 71-91. — *Locutions rimées.* Mélusine, IV, 494.

G. LOTH : *La métrique du moyen breton.* Revue celt. 1900, p. 203-235. — *La métrique galloise.* Paris, 1902.

R. BROTANCK : *Zu den aeltesten englischen Hexametern.* Archiv f. das Stud. der neueren Sprachen, 1915, p. 87-90.

H. PEDERSEN : *A very interesting specimen of Lydian poetry.* Philologica, Londres, 1921, p. 50.

Enfin une étude telle que celle-ci attire évidemment l'attention sur un certain nombre de questions plus ou moins importantes, par exemple sur l'usage de la prose et des vers, sur le mouvement littéraire contemporain et l'avenir de notre littérature, sur les aptitudes de notre langue, sur la nature du langage et ses rapports avec la pensée. Il est impossible de mentionner ici tous les écrits qui touchent à telle ou telle d'entre elles. Nous en indiquerons seulement quelques-uns :

WINDISCH : *L'ancienne légende irlandaise et les poésies ossianiques,* trad. p. M. Ernault : Rev. celt. v, 70 (sur le mélange de la prose et des vers).

JULES ROMAINS : *La réforme technique du théâtre en vers.* Grande Revue, 1911, p. 107 sq. (contre l'emploi du vers et surtout de l'alexandrin au théâtre).

A. BEAUNIER : *La poésie nouvelle.* Paris, Merc. de Fr., 1902.

M. LEVAILLANT : *Les tendances de la poésie contemporaine :* Revue du Temps présent, 1907.

CHARLES LE GOFFIC : *Nos poètes.* Rev. hebdom., 1909.

CH DE SAINT-CYR : *Matines,* poèmes précédés d'un *Essai sur l'Intensisme.* Paris, M. Rivière, 1910.

A. SPIRE : *Sur la technique du vers fr.* Merc. de Fr. 1912, p. 498-503.

FLORIAN PARMENTIER : *Hist. contemp. des Lettres fr.* Paris, Figuier, 1914. (voir en outre la liste bibliographique de M. H.-P. THIEME, dans son *Essai sur* l'histoire du vers français (1916) et le *Manuel bibliographique* de M. G. LANSON).

CONDILLAC : *Dissertation sur l'harmonie du style.* Paris, 1798.

A. CHAIGNET : *Le vers ïambique.* Paris, 1887. — *La philosophie de la science du langage,* p. 263 sq.

B. BOURDON : *L'expression des émotions et des tendances dans le langage.* Alcan, 1892.

F. GOHIN : *La valeur poétique de la langue française.* Revue hebdomad. 28 juin 1913.

F. BRUNOT : *La pensée et le langage.* Paris, 1922.

Avant de terminer cet avant-propos, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ceux de mes anciens maîtres qui m'ont initié aux lois du rythme littéraire, notamment à M. Maurice Grammont ; au créateur de la Phonétique expérimentale, à M. l'abbé Rousselot, qui, non content de mettre généreusement à ma disposition ses appareils et sa science, a présidé lui-même aux expériences que j'ai faites ; enfin, à M. Ernault, le savant professeur de la faculté des Lettres de Poitiers, qui, depuis qu'il a bien voulu s'intéresser à ce travail, n'a cessé de m'encourager, de m'éclairer et de me guider.

CHAPITRE I.

Généralités

Il semble à première vue que ce soit une entreprise bien futile, que celle de faire connaître par le menu les symétries de notre langage littéraire. N'est-ce pas attirer l'attention des écrivains et celle du public sur des détails insignifiants ? et La Rochefoucauld n'a-t-il pas dit avec raison que « ceux qui s'appliquent trop aux petites choses deviennent ordinairement incapables des grandes » ? De plus, le travail de l'artiste et, par conséquent, de l'homme de lettres, n'est-il pas et ne doit-il pas rester en grande partie involontaire et même inconscient, et n'est-ce pas apporter le trouble dans cette sorte d'atelier mystérieux où collaborent l'homme et la nature, que d'y projeter indiscrètement la vive lumière de la science ? A quoi bon multiplier les préceptes de l'art d'écrire ? Le vers français au dire de certains, n'a été déjà que trop discipliné et asservi : est-il désirable qu'il le soit davantage encore ? Quant à la prose française, faut-il donc sangler, brider et seller cette cavale alerte et souple qu'on a laissée plus libre jusqu'ici ?

A vrai dire, ces objections ne sont que spécieuses. La liberté de l'art, et en particulier de l'art d'écrire est aujour-

d'hui admise par tous ; et nul n'attribue plus aux règles une valeur absolue. Mait tout art s'appuie sur une *technique* qui offre ses ressources au génie comme au talent : et cette technique, comme tout ce qui est science, 'est capable de progrès presque indéfinis. A côté de l'art d'écrire il y a une « science d'écrire » que l'on doit s'appliquer à perfectionner. « C'est un métier que de faire un livre comme de faire une pendule, a écrit La Bruyère ; il faut plus que de l'esprit pour être auteur. » Il est évident que cette « science d'écrire » ne transformera jamais le talent en génie; mais, au service de tous les deux, elle leur permettra de produire des œuvres d'une meilleure facture. Il sera toujours utile de signaler à l'écrivain les défauts qu'il doit éviter et les moyens d'expression auxquels il peut recourir. Au moment où il relira son manuscrit pour le corriger, il sera bien aise de les connaître. — Il est indispensable qu'il y ait en lui un critique averti, qui collabore avec le « chantre » inspiré. Chacun d'eux saura respecter le rôle de l'autre, et ainsi le travail de création littéraire ne sera gêné en aucune façon. — Le souci des « petites choses » ne risquera pas davantage d'étouffer chez un écrivain celui des « grandes », s'il a toujours présents à l'esprit les rapports naturels qui les unissent, s'il se souvient que la seule raison d'être du langage, même littéraire, est l'expression de la pensée.

Mais précisément parce que tel est son rôle, il sera toujours désirable qu'il devienne plus apte à le jouer, qu'il s'enrichisse et s'assouplisse continuellement. Interprète de l'âme, il a tant de peine à être à la hauteur de sa fonction ! « Ce qu'il y a de plus divin en nous, écrivait Lamartine, ne s'exprime jamais... » (1). Si précieuse à l'écrivain, la connaissance de toutes les ressources de l'art littéraire n'est pas moins utile au lecteur et au « diseur » ; au lecteur, parce qu'elle lui apprend à mieux goûter les beautés d'une

(1) *Cours familier de Littérature :* **Souvenirs et portraits.**

œuvre ; au diseur, parce qu'elle le rend plus habile à les faire valoir. Enfin, dans la littérature comme dans les autres arts, l'étude de la forme, lorsqu'elle touche à des procédés aussi importants que ceux de la symétrie, ne saurait laisser indifférents ni l'esthéticien ni le psychologue, ni aucun de ceux qui voudraient être renseignés sur les lois de la création artistique et sur les conditions de la beauté.

J'avoue que lorsque je commençai à m'occuper des symétries du français littéraire, je ne m'étais guère demandé si cette occupation serait de quelque utilité. Elle m'avait paru intéressante : voilà tout. Et pourtant, pendant plusieurs années, mes recherches se sont poursuivies dans un domaine assez restreint : celui du rythme de la prose. Tout à coup je m'avisai que la conception que je m'en étais formée était nécessairement très incomplète et même inexacte. En effet, j'avais l'esprit prévenu, étant persuadé que je retrouverais dans le rythme littéraire les caractères du rythme musical. De plus, j'étudiais le rythme littéraire isolément, ou presque, au lieu de l'observer *dans le grand système des symétries diverses* où il joue son rôle. Enfin j'y voyais un phénomène relativement simple, alors qu'il est lui-même *un jeu de symétries assez compliqué*. Dès lors mon champ d'études s'élargit, et je m'efforçai d'analyser les principales symétries de notre langage littéraire, en l'examinant surtout chez nos meilleurs écrivains du dix-septième, du dix-huitième et du dix-neuvième siècles, symétries non seulement rythmiques et syllabiques, mais encore logiques, grammaticales, mélodiques et phoniques, et de mieux connaître les relations qu'elles ont entre elles. Tel est le sujet de cet ouvrage.

Il est clair que l'étude d'une telle question est délicate. On s'est peu occupé des symétries de notre prose. On a, il est vrai, publié d'assez nombreux travaux sur le vers français ; mais le jeu des symétries dans ce vers, notamment en ce qui concerne les symétries rythmiques, n'est pas en-

core entièrement connu. De plus, il ne s'agit pas seulement ici de remarquer *ce qui est ;* il faut encore discerner *ce qui doit être.* La méthode d'observation est indispensable ; mais elle ne saurait être employée seule. Constater des faits et en découvrir les causes ne suffit pas ; tout au plus pourra-t-on apercevoir ainsi, dans les trouvailles en partie inconscientes des écrivains l'application de certains principes : il faut encore juger et essayer de formuler des préceptes. Bref, la science des symétries littéraires est une science à la fois « positive » et « normative » ; ce double caractère en augmente la difficulté.

* * *

Avant de parler des symétries de la prose française et des vers français, nous ne saurions nous dispenser de parler de la prose et des vers, et de la symétrie en général. Qu'est-ce donc que la symétrie ? et quels effets produit-elle dans le langage littéraire ?

J'appellerai *symétrie la disposition analogue de deux ou plusieurs choses analogues ou semblables.* Si l'on accepte cette définition, l'on conviendra que la symétrie joue dans tous les arts un rôle très important. Dans un monument, une statue ou un tableau, deux lignes ou deux objets semblables sont-ils situés à une distance sensiblement égale d'un même point ? il y a symétrie. Dans un ouvrage littéraire, deux membres de phrase de douze syllabes, terminés tous deux par les mêmes sonorités, sont-ils rangés l'un à côté de l'autre, c'est-à-dire au même endroit d'un développement ? il y a également symétrie.

Mais la symétrie n'est dans l'art que parce qu'elle est partout dans la nature, que l'art est tenu d'imiter, et parce qu'elle répond à un instinct capital de notre esprit. L'esprit a besoin d'ordre ; et c'est un plaisir pour lui d'ordonner les choses, de les grouper en tenant compte de leurs ressemblances et de leurs différences. C'est une opération spon-

tanée que nous devons supposer à l'origine de la vie mentale. Or la symétrie est un ordre, et elle offre à l'esprit une occasion de s'exercer sans effort à grouper et à ordonner, en plaçant d'une manière analogue des choses qui se ressemblent, et en l'invitant ainsi à les rapprocher. On comprend aisément que, lorsqu'il s'applique à réaliser le beau, en s'inspirant de la nature, il n'ait garde de négliger cet élément indispensable de beauté.

La symétrie est donc agréable par elle-même ; mais il faut en user avec discrétion. Bien que ce soit surtout affaire de tact personnel, de savoir jusqu'à quel point elle est de mise dans telles circonstances, on peut poser ici quelques principes, qui sont valables pour tous les arts.

En premier lieu, la symétrie doit être *variée*. Lorsqu'elle ne l'est pas, elle devient vite monotone et fastidieuse ; et elle nous endort, puisque, seuls, des contrastes fréquents peuvent tenir notre attention en éveil. D'ailleurs une poursuite immodérée de la symétrie éloignerait l'artiste de la nature et de la vie. Cette dernière est loin d'exclure la symétrie ; mais la symétrie de la vie est variée, et celle de l'art doit l'être également pour être vivante ; disons mieux : pour être vraie.

En second lieu, elle doit être *simple, facilement intelligible*. Si elle exige un trop grand effort de notre esprit, elle nous rebutera. Si elle est trop compliquée, elle risquera aussi de n'être saisie qu'incomplètement ou de ne pas l'être du tout : l'effet sera manqué. Chaque symétrie prise isolément doit être aisément remarquée ; tout système de symétries doit être clair. Il faut que les diverses symétries qui le composent soient en harmonie les unes avec les autres, qu'ici elles coïncident, que là elles soient subordonnées les unes aux autres, bref, qu'elles soient bien *organisées*. Si différentes qu'elles soient, elles doivent former un tout. Il va de soi que, dans ce tout, les symétries ont d'autant plus d'importance qu'elles intéressent des parties

plus importantes de la phrase ou du développement, et que les petites doivent être subordonnées aux grandes. Si la symétrie n'existe pas dans les grandes lignes, on s'étonnera à juste titre de la rencontrer dans les détails : ceux-ci doivent passer après celles-là.

Ensuite la symétrie doit être *appropriée au sens,* en raison des effets déterminés qu'elle produit. C'est un moyen d'appeler dans le champ lumineux de l'attention certains mots ou groupes de mots, de les rapprocher ainsi et de faire apparaître le rapport qui les unit. C'est un merveilleux instrument de mise en lumière. Or, comme on le sait, ce champ lumineux est très étroit et il importe à l'écrivain de n'y assembler que les éléments de sa phrase et de sa pensée qui sont le plus dignes d'y être admis.

Par elle-même, d'ailleurs, on peut dire que la *symétrie a un sens.* En tant qu'*ordre,* elle exprime tout ce qui est ordonné, régulier, rationnel : par suite, un arrangement voulu, méthodique, soigné, apprêté, solennel, des sentiments nobles, élevés, conformes à la raison, ou encore le calme, un espace libre d'obstacles. En tant que *répétition,* elle exprime non seulement la répétition, mais encore l'insistance, la succession et le mouvement. Comment la répétition peut-elle donner l'impression du mouvement ? par sa combinaison avec le changement. Ce qui ne change pas permet de remarquer ce qui change. Des nuages ne paraissent se déplacer que relativement aux objets immobiles, poteaux, arbres, maisons, devant lesquels ils passent, c'est-à-dire par contraste. Une phrase, en dépit des changements continuels qui s'y produisent, de la variation des sons, des mots, des tours, des pensées, ne nous semble plus ou moins rapide que par rapport à certains sons, mots, tours, pensées, répétés symétriquement. C'est grâce à la symétrie que nous en mesurons l'allure et que nous nous rendons compte du chemin parcouru. Le mouvement paraîtra plus ou moins

régulier, selon qu'elle sera d'une régularité plus ou moins grande.

Le principe de l'appropriation au sens a un corollaire qu'il ne faut pas omettre, celui de *l'appropriation au genre* ou, si l'on veut, *au ton* du développement. On admettra fort bien, par exemple, une symétrie très accusée et poussée jusqu'aux détails dans l'oraison funèbre d'un prince ou dans un éloge académique, discours brillants et cérémonieux ; ou encore dans un poème épique, où l'on s'élève jusqu'aux plus hautes régions de l'héroïsme et du merveilleux ; mais, en général, la symétrie devra se faire très discrète dans une homélie, dans un conte familier ou dans une scène de comédie. On acceptera beaucoup de symétrie dans un passage lyrique, s'il exprime un état d'âme grave et tranquille, mais non s'il traduit les bonds désordonnés d'une passion furieuse.

*
* *

Ici se pose une question fort importante, à laquelle nous allons être, dès maintenant, obligés de répondre. Le langage dont nous allons examiner les symétries ne présente pas un seul aspect : c'est un genre qui comprend deux espèces.

Il n'y a pas, en effet, qu'un langage littéraire, il y en a deux : celui des *vers* et celui de la *prose*. Ce qui est vrai de l'un est-il toujours vrai de l'autre ? Font-ils de la symétrie le même usage ? et, s'ils n'en font pas le même usage, conviennent-ils aux mêmes sujets et aux mêmes pensées ?

Selon M. Louis Havet (1), la prose, c'est « le langage ordinaire *écrit* ». « Les anciens opposaient, dit-il, ce langage courant au langage rythmé et même à la déclamation oratoire. On entend encore par prose un genre littéraire particulier, qui s'oppose à celui de la poésie, qui s'en distingue par l'absence du rythme, et qui possède des

(1) **« Grande Encyclopédie » : Article : *Prose*.**

qualités bien à lui, la simplicité, la clarté, le naturel et une souplesse plus grande ». Ces deux définitions découlent évidemment l'une de l'autre : la prose, au second sens du mot c'est la littérature qui emploie le langage appelé « prose », et cette littérature est exempte de rythme parce que ce langage en est exempt. Pour ma part, je ne crois pas que l'on doive refuser le rythme à la « prose écrite ». De plus, dans cette formule « le langage ordinaire écrit » je préférerais remplacer le mot « écrit » par le mot « littéraire ». Je tiendrais, en effet, à distinguer le langage devenu littéraire (je veux dire artistique), fût-il à la rigueur purement oral, de celui qui n'a pas été façonné par l'art, bien que, dans la pratique, il soit souvent difficile de les séparer l'un de l'autre. Devenu littéraire, en dépit de l'étymologie de cette épithète, il n'en reste pas moins, en principe, un langage destiné à être entendu : il est auditif au moins autant que visuel.

Seulement l'on ne voit pas encore en quoi le langage « ordinaire » diffère de « l'extraordinaire ». B. Jullien, dans son ouvrage déjà ancien mais intéressant encore, intitulé « Les formes harmoniques du français », écrit que le vers, c'est « le rythme périodique » régularisé et devenu constant (1) ». Il oppose au style périodique le « style ordinaire », celui de la conversation calme et de l'exposition tranquille, et le « style coupé », celui où, la passion paraissant entraîner l'orateur, les phrases ne sont pas toujours complètes ; il supprime quelque liaison entre les propositions, n'achève pas toujours la pensée et la laisse deviner en partie (2) ». « L'art, ajoute-t-il, ne paraît être pour rien dans le style ordinaire ni dans le style coupé ». — Cette opposition est-elle bien heureuse ? Ces deux sortes de style échappent-ils totalement à la façon de l'art ? Cela est douteux. Par contre, B. Jullien reconnaît avec raison

(1) P. 22.
(2) P. 3.

que la période a déjà son rythme, mais un rythme « inconstant ». Ce qu'il dit de la période, il conviendrait de l'étendre à la prose littéraire en général. Elle ne mériterait pas le qualificatif de littéraire, si les symétries du rythme lui faisaient défaut, pour ne parler que de celles-là.

Avec l'aide de B. Jullien et de M. Havet, nous arrivons ainsi aux deux définitions suivantes : *la prose, c'est le langage littéraire commun, pourvu d'un rythme libre et inconstant ; le vers, c'est le langage littéraire orné d'un rythme constant et régulier.* Mais formuler ces définitions ne suffit pas ; il est nécessaire de les expliquer et de les justifier, d'autant plus que, sur cette question, l'accord n'est pas complet entre les écrivains. Les uns, en effet, fidèles à la tradition, aperçoivent un fossé plus ou moind profond entre le vers et la prose ; les autres ne voient pas de limite entre les deux et ont tendance à les confondre.

M. P. de Barneville (1) et M. Braunchvigg (2) soutiennent la thèse traditionnaliste. Il en est de même de M. Lanson (3) et de beaucoup d'autres. M. Combarieu, dans son étude curieuse des « Rapports de la Musique et de la Poésie (4) », va jusqu'à écrire que « le rythme de la prose est incompatible avec celui de la poésie », aussi incompatible avec lui que celui de la poésie avec celui de la musique. Cette opinion demanderait une mise au point. Il ne faut pas oublier, en effet, que les deux langages font usage des mêmes symétries et qu'en les employant ils doivent obéir aux mêmes principes. Ils se rapprochent même parfois l'un de l'autre à tel point, qu'ils en arrivent à se toucher. Il n'y a pas très loin de certaines périodes en prose de Châteaubriand ou de Flaubert aux vers libres de La Fontaine ou de Molière.

(1) *Le Rythme dans la poésie française*, p. 143.
(2) *Le sentiment du beau et le sentiment poétique*, p 49 sq.
(3) *L'Art de la Prose*, p. 9 s. q et passim.
(4) P. 250.

Gardons-nous donc d'attribuer une trop grande profondeur au fossé qui sépare les vers de la prose. Est-ce à dire que ce fossé n'existe pas ? Telle était l'opinion de Mallarmé, qui voyait des vers partout où il trouvait un « effort au style (5) ». M. R. de Souza développe, en somme, cette pensée dans les réflexions ingénieuses qu'on va lire (6) : « Ce qui sépare du rythme naturel du langage le rythme poétique, est un état de conscience plus rigoureux, qui ne laisse rien perdre des figures vivantes de notre émotion... Si nous convenons d'appeller *prose* l'état le plus lointain de la subconscience, où le langage ne garde que juste ce qui lui est nécessaire de vie rythmique pour être transmis, et si nous convenons d'appeler *mètre* l'état le plus *volontaire,* où une conscience trop étroite aura pétrifié dans une symétrie morte la mobilité des ondes, le clavier du poète devra s'étendre sur tous les états du rythme compris entre ces deux extrêmes. » M. R. de Souza, tout comme Mallarmé, frappé par cette constatation que la prose littéraire et les vers possèdent en commun le « rythme poétique », en arrive à n'y plus voir qu'un seul langage. C'est aller trop loin ; ou plutôt ce n'est pas aller assez loin. En effet, que l'on donne le nom général de « poésie » à toute littérature parce qu'on y rencontre une recherche plus ou moins consciente du style et de la beauté, il n'y a guère d'inconvénient à le faire. Mais ce n'est pas suffisant : dans le genre ainsi dénommé, il reste encore à reconnaître deux espèces.

En réalité le vers et la prose sont deux formes différentes du langage littéraire *parce qu'ils ne font pas le même usage de la symétrie.* Sans doute, toutes les symétries qu'emploie celui-là se rencontrent également dans celle-ci. Mais ils n'ont pas les mêmes obligations à l'égard de certaines d'entre elles : l'un est tenu de les réaliser

---

5. Cité p. R. de Souza : *Du Rythme en français :* p. 22.
6. *ibid.* p. 31.

exactement et constamment, et non pas l'autre. Certains poètes contemporains ont prétendu, il est vrai, débarrasser le vers de toute entrave, pour lui permettre d'atteindre les moindres nuances de la pensée. Seulement, ce qu'ils ont considéré comme des entraves, le syllabisme exact, les coupes régulières et la rime, n'est-ce-pas précisément ce qui donne au vers sa force ascensionnelle et sa beauté ? Les supprimer, n'est-ce pas couper ses ailes ? D'ailleurs, en esthétique comme en morale, la reconnaissance des devoirs n'est pas la négation de la liberté. — Poursuivons la comparaison : en esthétique comme en morale, il y a des devoirs « stricts » et des devoirs « larges ». Le vers a quelques devoirs stricts, c'est-à-dire définis à l'avance avec précision, comme les devoirs de justice, tandis que d'autres sont larges ou indéterminés, comme les devoirs de charité : la prose n'a que des devoirs larges, qui varient avec les circonstances. Voilà la différence : elle est loin d'être négligeable. Il en résulte que les deux langages ont des physionomies assez distinctes et qu'ils ne conviennent pas aux mêmes genres.

Plus « obligé », le vers a un air plus artificiel : il *pose* davantage ; bref, il donne au développement une autre *tenue,* qui n'est pas toujours de mise. La « tenue » du style est, en effet, affaire de convenance. Que dirait-on d'un homme qui mettrait un habit de cérémonie pour labourer la terre de son jardin, ou une blouse de jardinier pour assister a un enterrement ou à un mariage ? L'adoption de la prose ou des vers est comme une déclaration tacite de l'écrivain : il annonce par là-même l'opinion qu'il se fait de sa pensée : il en indique le ton. Il se rendrait ridicule, s'il employait le vers pour exposer un raisonnement sec et abstrait comme la démonstration d'un théorème de géométrie ; mais il ne laisserait pas de pécher contre les convenances, s'il écrivait en prose un véritable poème.

On peut ajouter que les vers ont une sorte de *pouvoir magique* que n'a point la prose. La symétrie ne produit pas du tout le même effet lorsqu'elle est libre et intermittente, comme dans celle-ci, que lorsqu'elle est *constante et régulière* comme dans ceux-là. Est-elle exceptionnelle ? elle frappe notre attention d'autant plus vivement qu'elle est plus accusée. Parfois elle nous étonne et elle va même jusqu'à nous choquer. Est-elle constante, au contraire, elle ne nous cause plus aucune surprise. Si variée qu'elle soit, elle ne sort, alors, que rarement des régions de la demi-ccnscience. Loin d'exciter fortement notre esprit, elle le berce et l'amène doucement à un état propice au rêve ; elle y ouvre un champ libre aux sentiments et aux images que le poète veut nous suggérer.

Les caractères propres du vers le destinent donc à tous les développements où prédomine la poésie. C'est l'interprète de l'imagination et du cœur. La prose est l'interprète de l'intelligence. A elle de traduire d'une manière claire et précise les idées abstraites, les jugements et les raisonnements, de mettre en valeur la vérité. Pour mettre celle-ci en valeur, il est permis sans doute à la prose de la présenter sous son aspect le plus aimable, voire même de la parer pour en montrer la grâce. Mais son rôle spécial, celui que réclament ses aptitudes naturelles, consiste à l'exprimer fidèlement.

Par exemple, le genre lyrique appartient de droit au vers. C'en est le domaine par excellence. A bien examiner les choses, il en est de même du genre épique, si l'épopée est un récit poétique et merveilleux de faits historiques ou légendaires. Une pièce de théâtre sera écrite en vers si, comme le « Cid » ou « Polyeucte », « Ruy-Blas » ou « Hernani », elle contient surtout des sentiments exaltés, de belles images, et l'évocation prestigieuse d'un monde éloigné ; elle sera écrite en prose, si, comme dans « Henri III et sa cour » ou dans « Antony », l'on y trouve avant tout

une action. Au roman, la prose conviendra le plus souvent: c'est en effet un genre si souple, si compréhensif, qu'il enveloppe aisément tous les autres, et par conséquent ceux qui doivent se traiter en prose. Si les réflexions, notamment les réflexions philosophiques y sont fréquentes, il ne s'accommodera pas facilement du vers. La satire, l'épître seront en vers, si elles sont abondamment pourvues de sentiments, d'images ou d'esprit ; en prose, si elles sont principalement didactiques. Chacun des deux langages, évidemment, est capable, à l'occasion, de jouer le rôle de l'autre: mais il est moins qualifié que l'autre pour le jouer.

Nous avons ainsi donné raison à la tradition, sans méconnaître ce qu'il y a de vrai dans les affirmations de ses adversaires. Le vers et la prose sont à la fois semblables et différents. Nous aurons à tenir compte de leurs ressemblances et de leurs différences dans les chapitres qui vont suivre. L'on comprend mieux qu'il les possèdent lorsqu'on se rappelle leur histoire.

Le vers a *précédé* la prose *littéraire*. C'est la première tentative vraiment consciente et méthodique que l'on ait faite pour adapter le langage à l'expression du beau. Pour créer la prose, il a suffi de prendre le langage littéraire tel que les versificateurs l'avaient formé, et de le soustraire aux obligations strictes qu'ils lui avaient imposées. C'est donc bien un langage *affranchi*. Est-ce pour cette raison que les Latins l'appelaient « oratio soluta » ? Cela n'est pas sûr. En tout cas, une fois affranchi, il a paru si éloigné de l'autre, que, pendant des siècles, on ne s'est pas suffisamment rendu compte de toutes ses aptitudes. Peu à peu, d'une manière en partie inconsciente, les écrivains ont appris à rapprocher la prose du vers. Les deux langages sont alors entrés en rivalité l'un avec l'autre. La prose a essayé de devenir aussi artistique et aussi belle que les vers, et les vers, aussi souples et aussi naturels que la prose. Cette double évolution se poursuit encore.

Si la prose est sortie du vers, celui-ci, à son tour est sorti du langage ordinaire, dont il a utilisé les procédés. La réalisation du beau était donc pour le langage comme une destination, comme une *vocation* ; et c'est pour le réaliser, en même temps que pour exprimer le vrai, qu'il a adopté et combiné des symétries logiques, grammaticales, mélodiques, syllabiques, rythmiques et phoniques.

Le moment est maintenant venu d'étudier toutes ces symétries, en cherchant les relations qu'elles ont les unes avec les autres. Nous n'aurions pas perdu notre peine si, parvenus à la fin de cette étude, nous étions à même de mieux comprendre ce qu'une merveilleuse collaboration de l'instinct et de la réflexion, de l'homme et de la nature, peut donner au langage littéraire de richesse expressive et de beauté.

CHAPITRE II

Le parallélisme des idées et les symétries logiques

Ne devrions-nous pas nous occuper tout d'abord de l'organisation grammaticale de la phrase ? En effet, toutes les symétries dont nous aurons à parler dans la suite en dépendent, puisqu'elle fournit le dessin général, les grandes lignes où elles sont nécessairement disposées. Toutefois, selon nous, l'étude de cette organisation doit passer après une autre, après celle du *parallélisme des idées* et des *symétries logiques*.

Deux ou plusieurs idées sont **parallèles** lorsqu'elles sont *comparables,* c'est-à-dire lorsqu'elles se ressemblent ou contrastent plus ou moins, et lorsqu'elles ont des *places comparables*.

Le parallélisme est probablement un procédé commun à toutes les littératures, anciennes et modernes. On le rencontre dans la Bible, et dans la poésie primitive des Arabes et des Chinois (1). Nous en citerons quelques exemples,

(1) cf. R. DE LA GRASSERIE : *Essai de Rythmique comparée :* p. 13 sq.

empruntés à la littérature française des trois derniers siècles. Parfois, les idées correspondantes sont des **éléments d'un ou de plusieurs jugements :**

A. VERS :

L'obscurité vaut mieux que tant de renommée.

CORNEILLE : *Horace :* II, 3.

La raison du plus fort est toujours la meilleure.

LA FONTAINE : *Fables* : *1, 10.*

O le bon temps que ce siècle de fer !

VOLTAIRE : *Satires : Le Mondain.*

B. PROSE :

Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement.

LA ROCHEFOUCAULD : *Réflex. Mor.* 26.

Je suis amoureux de l'amitié.

MONTESQUIEU : *Mes Pensées.*

La victoire engendre la victoire.

MICHELET : *Précis d'hist. mod.* ch. 18.

Plus souvent, les idées parallèles sont des **jugements** ou des **systèmes de jugements :**

A. VERS :

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi ;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

CORNEILLE *: Le Cid* : III, 4.

Vous ne démentez point une race funeste.
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.

RRCINE : *Iphigénie* : 4.

Ne faut-il que délibérer,
La cour en conseillers foisonne ;
Est-il besoin d'exécuter,
L'on ne rencontre plus personne.

LA FONTAINE : *Fables :* II, 2.

Viens, ouvre ma prison ; viens, prête-moi tes ailes !

LAMARTINE 1res *Méd.* v.

B. PROSE :

La nature fait le mérite,
et la fortune le met en œuvre.

La Rochefoucauld : *Réfl. Mor.* 153.

S'il pouvait exister,
il ne ferait pas rire,
il ferait horreur.

J.-J. Rousseau : *Lettre à d'Alembert.*

Il n'a pas prétendu former un honnête homme
mais un homme du monde,
par conséquent il n'a point voulu corriger les vices,
mais les ridicules.

IBID.

Le monde a admiré,
et l'Eglise a prié.

Michelet : *Jeanne-d'Arc*, Intr.

Il ne faut pas confondre avec le parallélisme des idées les **symétries logiques**. Nous allons essayer d'en montrer la nature et les divers aspects.

« Penser, c'est juger », a dit Kant. Or juger, c'est apercevoir un rapport entre deux idées, ou, si l'on préfère, entre deux choses. Pour qu'elles aient un rapport entre elles, il faut qu'elles soient comparables à quelque égard, qu'elles appartiennent à une même catégorie. Par exemple, je pense que la combustion d'un monceau de bois est cause de la fumée qui s'en dégage : la combustion est un « phénomène », la fumée en est un autre. Le rapport qui les unit dans ma pensée est un rapport de causalité entre deux faits observables et susceptibles de se reproduire, donc entre deux choses du même genre. De même, je formule ce jugement : « Colbert était un grand ministre » : l'idée de Colbert est particulière ; c'est celle d'une personne ; celle de grand ministre est générale ; c'est celle d'une catégorie de personnes. Mais entre une personne pourvue de telles qualités et un groupe de personnes possédant toutes en commun ces mêmes qualités il existe une évidente ressem-

blance. Penser, c'est donc mettre en regard deux idées du même ordre, et ces idées se correspondent déjà symétriquement par cela seul qu'elles sont comparables et qu'elles ont été réunies dans le même acte intellectuel. La pensée est-elle plus complexe et comprend-elle plusieurs jugements ? Entre ces jugements solidaires les uns des autres, il existe une naturelle symétrie.

Le contenu matériel de la phrase est loin de donner, il est vrai, une image exacte et surtout complète de la pensée de l'écrivain. Celle-ci embrassait un grand nombre d'éléments vraiment conscients, pour ne parler que de ceux-là ; et ces éléments ne nous ont pas tous été transmis. Comme ils étaient d'importance inégale, ils ont été l'objet d'un choix. Ceux que l'écrivain a retenus sont représentés par des symboles qu'il lui a fallu également choisir. Enfin ces symboles ne sont pas rangés dans l'ordre où les idées qu'ils évoquent se sont succédé dans son esprit. Il a attribué à chacun d'eux, à son gré, une place plus ou moins en vue. Bref, la phrase est une création. La phrase littéraire, en particulier, est une œuvre où se manifestent l'art de l'écrivain, ses goûts, sa personnalité. Toutefois la symétrie n'y perd pas ses droits, tant s'en fant.

*
* *

En effet, que l'on considère la phrase simple ou *monologique,* c'est-à-dire composée d'une seule proposition, ou la phrase complexe ou *polylogique,* c'est-à-dire formée de plusieurs propositions, ses divers éléments, mots et groupes de mots, sont semblables ou analogues lorsque *les rôles* qu'ils ont à jouer sont analogues ou semblables. Il suffira qu'ils aient des places analogues pour qu'ils se correspondent symétriquement.

La phrase simple a déjà des symétries qui lui sont propres. Soit cette proposition : « César passa le Rubicon

en quelques heures. » L'analyse traditionnelle la décompose ainsi :

Sujet : César.

Attribut : passant le Rubicon en quelques heures.

Copule : fut (elle est contenue dans le verbe).

Cette analyse est assez juste. Seulement on remarquera dans la phrase réelle l'absence de la copule. Elle est, dit-on, « contenue dans le verbe » : à vrai dire, elle est parfaitement inutile. Ce qu'il y a d'essentiel dans la proposition, c'est *ce qu'on affirme du sujet* et *le sujet lui-même dont on affirme quelque chose*. L'idée de l'action et celle du « passé défini » font partie de « ce qu'on affirme du sujet », c'est-à-dire de l'attribut. Supposons maintenant que la copule ne soit pas « contenue dans le verbe », comme dans cette autre phrase :

César était grand ».

Le verbe être n'a guère de valeur que par la désinence de l'imparfait de l'indicatif qui précise le temps ; mais cette désinence ne lui appartient pas en propre. « Etait » forme avec l'épithète une sorte de locution composée, qui est mise en regard du sujet. Les écrivains latins sous-entendaient souvent le verbe « esse », lorsqu'il était à l'indicatif présent ; et cette ellipse n'est pas inconnue en français :

Diseur de bons mots, mauvais caractère ».

De toute manière donc, on peut dans une proposition reconnaître deux rôles principaux, *du premier degré* en quelque sorte : celui du *sujet* et celui de *l'attribut*. De là, une symétrie « binaire », puisque les deux parties de la proposition se font pendant : ce sont comme deux *demi-plans*. Dans chacun de ces deux demi-plans, on peut trouver des symétries du second degré entre les éléments qui constituent, d'une part, le sujet, et de l'autre l'attribut ; épithètes, compléments déterminatifs, compléments circons-

tanciels, etc. Ceux d'un demi-plan correspondent aussi à ceux de l'autre. Ces éléments sont même parfois complexes et enveloppent une symétrie du *troisième degré*. Par exemple, dans cette phrase d'A. Daudet :

« Tout le côté de l'Arc de Triomphe est encore inondé d'une rouge lumière boréale ».

Les Rois en exil (XVIII).

le groupe du sujet renferme une symétrie du second degré entre un nom et son complément déterminatif :

Tout le côté — de l'Arc de Triomphe.

Dans celui de l'attribut, il y a trois éléments principaux : adverbe, participe passé et complément de cause :

Est encore — inondé — d'une rouge lumière boréale.

Ils sont correspondants ; de plus le dernier contient trois mots qui le sont également.

Rouge — lumière — boréale.

La symétrie qui relie deux éléments coordonnés est évidemment plus satisfaisante que celle qui unit un mot et son complément.

Un soupir, un baiser interrompirent la conversation ».

Emile Pouvillon :
Petites Ames ; Le Miracle de St-Igne.

Telles sont les symétries ordinaires de la proposition :

Mais deux phénomènes peuvent changer sensiblement « l'équilibre logique » de la phrase : *l'inversion* et *l'effacement du sujet*. Par inversion, j'entends ici le déplacement d'un complément qui, au lieu d'être situé dans le groupe de l'attribut est logé dans celui du sujet. Ainsi cette proposition :

« La Touraine offre au promeneur de jolis châteaux »
peut devenir par une inversion :

« Au promeneur, la Touraine offre de jolis châteaux ».

Il y a inversion dans cette phrase de Châteaubriand :

« Une heure après le coucher du soleil, la lune se montra au-dessus des arbres, à l'horizon opposé ».

Génie du Christianisme : 1re partie, livre V, ch. 12.

De même dans ces vers de Béranger :

Près du rouet de sa fille chérie,
Le vieux sergent se distrait de ses maux.

Chansons : Le vieux sergent (II, p. 89).

Le groupe de l'attribut est partagé en deux fragments. Celui des deux fragments qui est avant le verbe a une importance exceptionnelle, que sa place elle-même signale à notre attention, et, pour cette raison, la division de la phrase est modifiée : la fin de ce fragment marque celle du premier *demi-plan* et la suite de la proposition occupe le second. En principe, c'est parce que le complément mis ainsi en évidence a une valeur particulière qu'il entraîne un tel changement : la preuve, c'est qu'il n'a pas la même influence s'il ne mérite pas qu'on y insiste plus que sur le sujet.

L'effacement du sujet consiste à le sous-entendre, ou à le jeter dans l'ombre en le remplaçant par un pronom personnel. Ce pronom n'évoque par lui-même aucune image précise ; c'est un mot « substitut », une sorte de suppléant « omnibus » ; de plus, il est très court et passe presque inaperçu : aussi n'est-il pas capable de faire pendant, à lui tout seul, au groupe de l'attribut. Celui-ci se divise en deux parties principales, entre lesquelles apparaît une symétrie du premier degré. Chacune de ces deux parties donne souvent lieu, évidemment, à des symétries du deuxième et du troisième degrés. Dans une des phrases qui viennent d'être citées, je remplace « la Touraine » par « elle », et j'obtiens :

« Elle offre au promeneur — de jolis châteaux ».

Sans même que le sujet soit remplacé par un pronom, il peut être traité de la même manière s'il a une importance

relativement faible, par exemple s'il est déjà connu, et si, d'autre part, se rencontre à la fin de la proposition un complément qu'il est utile de détacher :

« Cet homme répondit à notre invitation — avec la meilleure grâce du monde ».

Mais dans ce cas, le complément pourrait être considéré comme jouant le rôle d'une véritable proposition :

« Et il le fit avec la meilleure grâce du monde ».

Les exemples suivants donneront une idée des symétries logiques que l'on peut remarquer dans une proposition (1).

A. Phrases où l'on ne trouve que des symétries du premier degré :

1° VERS :

« Une femme — chantait. »

LA FONTAINE : *Fables :* VII, 9.

« Le soir — tombait. »

V. HUGO : *L'Expiation, Waterloo.*

2° PROSE :

« La géométrie — est une harmonie. »

V. HUGO : *N,-D. de Paris* : III, ch. 2.

« Les aiguilles — bougent. »

P. BOURGET : *Le Disciple* : V.

B. Phrases où l'on ne trouve que des symétries du 1er et du 2e degrés :

1° VERS :

« La mort — ne surprend point le sage. »

LA FONTAINE : VIII, 1.

« Le héron — en eût fait aisément son profit. »

ID. : VII, 4.

« Le monde — n'a jamais manqué de charlatans. »

ID. : VI, 19.

---

(1) La signification des tirets que nous ajouterons aux textes n'échappera à personne.

« Le soleil des vivants — n'échauffe plus les morts. »

LAMARTINE : *l'Isolement* ; 1res Méditations.

« Un silence pieux — s'étend sur la nature. »

ID. *Harmonies :* II, 4.

« Deux cortèges — se sont rencontrés à l'église.

J. SOULARY : *Les deux cortèges : Œuvres poét.*

2° PROSE :

« La patience — est l'art d'espérer. »

VAUVENARGUES : *Réfl el Max.*

« Les grandes pensées — viennent du cœur. »

ID.

« La netteté — est le vernis des maîtres. »

ID.

« La lutte de sa pensée contre la force — fut longtemps sourde et silencieuse. »

A. THIERRY : *Dix ans d'études historiques ;* 2e partie, IX.

« Cette prépondérance de la sensation sur le sentiment — est un des plus singuliers effets du style moderne. »

ST-MARC - GIRARDIN : *Cours de litt. dram.* I, 3.

C. Phrases où l'on trouve des symétries du roisième degré.

1° VERS :

« La tête — avait toujours marché devant la queue. »

LA FONTAINE : VII, 17.

« L'ombre du grand Roland — n'est donc pas consolée ? »

A. DE VIGNY : *Le Cor.*

« Et la cascade — unit dans une chute immense
« Son éternelle plainte au chant de la romance.

IBID.

« Un vague demi-jour — teint le dôme éternel. »

V. HUGO : *Les Rayons et les Ombres* : XLIII.

2° PROSE :

« Le capricieux ravin des rues — ne coupait pas le pâté de maisons en tranches trop disproportionnées ».

V. HUGO : *N.-D. de Paris* : III, 2.

« Quelques beaux hôtels, faisaient aussi çà et là de magnifiques saillies sur les greniers pittoresques de la rive gauche. »

IBID.

« Toutes les faces des carrés anglais — furent attaquées à la fois ».

V. HUGO : *Misérables :* partie II, livre I, § 9 et 10.

« De larges traînées de vapeurs blondes — baignaient les intervalles ».

IBID.

D. Phrases dont la division a été modifiée par une inversion.

1° VERS :

« A mon gré, — le Corneille est joli quelquefois. »

BOILEAU : *Sat. III*, 183.

« Du palais d'un jeune lapin —
« Dame Belette, un beau matin,
« S'empara...............

LA FONTAINE : VII, 16.

« Aussi bien qu'elle — je porte
« Un poison prompt et puissant. »

ID. : VII, 17.

« A ces mots — le corbeau ne se sent pas de joie ; »

ID. I, 2.

« La lune nulle part — n'a sa surface unie. »

ID. VII, 18.

« Chacun selon ses dents — se partagea la proie ; »

V. HUGO : *Chants du crép., Napoléon II.*

« Maintenant — l'empereur a terminé la guerre. »

A. DE MUSSET : *La Coupe et les lèvres* : III, 1.

« Le capitaine encor — jette un regard au pôle... »

A. DE VIGNY : *La bouteille à la mer.*

2° PROSE :

« Derrière le fauteuil du vieillard, — le plus jeune de tous a l'air intimidé et stupéfait. »

DIDEROT : *Salons : Le Fils ingrat.*

« Dans cet abîme du passé, — les instants et les siècles ont la même longueur ; »

X. DE MAISTRE : *Expédition nocturne autour de ma chambre*.

« Donc hier soir — les troupeaux rentraient. »

A. DAUDET : *Lettres de mon moulin ; installation.*

« Quelquefois, du dehors, du fond des brumes blanches, — un autre beuglement lointain répondait à leur appel. »

P. LOTI : *Pêcheurs d'Islande* : IIIe partie.

Au contraire, dans les phrases suivantes, la division n'est pas modifiée :

« Un jour le monde entier — accroîtra sa richesse. »

LA FONTAINE VIII, 1.

« Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes —
« Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.

RACINE : *Mithridate,* III, 5.

« Les cantons — sur leur porte ont plié leur bannière. »

A DE MUSSET : *La Coupe et les Lèvres*, III, 1.

E. Phrases dont le sujet est sous-entendu ou joue un rôle effacé :

1° VERS :

« J'aime le son du cor, — le soir au fond des bois. »

A. DE VIGNY : *Le Cor.*

« Je vivrai donc toujours — puissant et solitaire ? »

ID. : *Moïse.*

« J'aime leurs toits d'ardoise — aux reflets bleus et gris... »

TH. GAUTIER : *Poésies complètes :* t. 1, Moyen-Age.

« Il a seul, près d'Innspruck — emporté l'aigle noire
« Du cœur de la mêlée aux bouches des canons.

A DE MUSSET : *La Coupe et les Lèvres* : III, 1.

2° PROSE :

« Il a l'air violent, insolent — et fougueux ; »

DIDEROT : *Salons : Le Fils ingrat.*

« Tourne tes regards — vers le sommet des montagnes. »

ID. : *Salon de 1765 : A. Loutherbourg.*

La symétrie que l'on a remarquée dans toutes ces propositions s'explique surtout par le *sens* des mots qui composent chacune d'elles et *l'importance relative des pensées* que contiennent ces mots.

*
* *

Dans la phrase complexe, les diverses propositions jouent en principe des rôles *analogues* en tant que propositions, exprimant toutes des jugements. Toutefois, même en ne tenant compte que des rapports logiques qui les unissent, on distinguera des propositions plus ou moins semblables quant à leur rôle, et par conséquent d'une symétrie plus ou moins nette. La symétrie la plus nette sera celle des coordonnées. Ensuite viendra celle d'une indépendante et d'une subordonnée. En dernier lieu, celle d'une indépendante et d'une « sous-dépendante. »

Lorsqu'une principale est *interrompue* par une autre proposition, chacun de ses deux fragments peut correspondre symétriquement à une ou à plusieurs propositions. — D'après ces remarques, il est possible de distinguer **divers types de phrases complexes,** dont le tableau suivant donnera une idée.

A. Deux ou plusieurs indépendantes coordonnées ou juxtaposées.

Depuis six mille ans la guerre
Plaît aux peuples querelleurs,
Et Dieu perd son temps à faire
Les étoiles et les fleurs.

V. Hugo : *Chansons des rues et des bois* : II, 3.

On me dit une mère, et je suis une tombe.

A. de Vigné : *Destinées* : *La maison du berger,* III.

Avant vous, j'étais belle et toujours parfumée,
J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers :
Je suivais dans les cieux ma route accoutumée
Sur l'axe harmonieux des divins balanciers...

Ibid.

J'irai boire l'eau vierge aux sources des grands fleuves ;
Mes pieds se poseront sur l'azur du glacier.

V. de Laprade : *Odes et Poèmes* : I, 3 : *Alma parens.*

L'Espagne presque entière alors était à toi ;
Saragosse tenait seule pour notre roi ;
Les dix ambassadeurs de notre roi Marsille
Partirent pour Cordane, et devant cette ville
Rejoignirent ton camp.

H. de Bornier : *La Fille de Roland,* III, 3.

« La parole est la pensée extérieure, et la pensée est la parole intérieure. »

Rivarol : *Œuvres choisies.*

« Un peu de philosophie écarte de la religion, et beaucoup y ramène. »

Rivarol, d'après Bacon.

« La chute de M. de Chateaubriand mit la désunion dans les rangs royalistes, et une bouffée perdue de cet orage emporta en mille pièces le pavillon couleur de rose, guitares, cassolettes, soupirs et mandores, il ne resta debout que deux ou trois poètes.

Ste Beuve : *Portraits contemporains* : t. I, article s. V. Hugo.

B. Une principale et une ou plusieurs subordonnées.

I) LA PRINCIPALE N'EST PAS MORCELEE :

1°) Elle est placée tout entière au début de la phrase :

Le capitaine encor jette un regard au pôle —
Dont il vient d'explorer les détroits inconnus.

A. de Vigny : *Les Destinées ; La bouteille à la mer.*

Les hommes ne vivraient pas longtemps en société — s'ils n'étaient les dupes les uns des autres.

La Rochefoucauld : *Réflex. mor.,* 87.

Le Rhône est le symbole de la contrée, son fétiche, — comme le Nil est celui de l'Egypte.

Michelet : *Hist. de Fr. II, Tableau de la Fr.*

2°) Elle est placée tout entière au milieu de la phrase :

« Quel que tu sois, issu d'Ancus ou né d'un rustre,
« Tes noms, famille, honneurs et titres, longs ou brefs,
« Grave-les dans la frise et dans les bas-reliefs
« Profondément, de peur que l'avenir te frustre. »

J.-M. de Hérédia : *A un triomphateur.*

Lorsque nous mettons, par hasard, sur la scène une maladie, — nous choisissons de préférence celles qui tiennent de plus près à la douleur morale, soit qu'elles en viennent, soit qu'elles l'imitent...

St-Marc Girardin : *Cours de Littérature dram.* I, ch. 3.

3°) Elle est placée tout entière a la fin de la phrase :

« Lorsque l'enfant paraît, — le cercle de famille
« Applaudit à grands cris. »

V. Hugo : *Feuilles d'Automne.*

« A quelque prix qu'on mette une telle fumée,
« L'obscurité vaut mieux que tant de renommée. »

Corneille : *Horace :* II, 3.

« Quand notre mérite baisse, notre goût baisse aussi. »

La Rochefoucauld : *Réflexions morales* : 379.

« Quelque rare que soit le véritable amour, il l'est encore moins que la véritable amitié. »

ibid. 473.

II) LA PRINCIPALE EST MORCELEE :

1°) Elle est placée au début et a la fin de la phrase :

« Il chercha le jardin, la maison isolée,
« La grille — d'où l'œil plonge en une oblique allée, —
Les vergers en talus.

V. Hugo : *Les Rayons et les Ombres,* XXXIV : Tristesse d'Olympio.

« Parmi tous ces simples — qui sont là à l'ombre de ces vieux arbres, — pas un, pas un seul ne vivra dans l'avenir. »

Renan : *L'Avenir de la Science* : XII : Les générations mortes.

« Ce jour-là, le plus humble paysan, — qui n'a eu que deux pas à faire de sa cabane au tombeau, — vivra comme nous dans ce grand nom immortel.

ibid.

« Non, le beau nom d'humanités — qu'on lui donna longtemps — nous éclaire sur sa véritable mission... »

ANATOLE FRANCE:
La Vie littéraire : De l'étude des langues anciennes

2°) ELLE EST PLACÉE AU DÉBUT ET AU MILIEU DE LA PHRASE :

« Toi-même, — quand tes bois abritent leur délire,
« Quand tu couvres de fleurs et d'ombre leurs sentiers, —
« Nature, toi leur mère, aurais-tu ce sourire —
« S'ils mouraient tout entiers ?

MADAME ACKERMANN : *L'Amour et la Mort,* II.

« Cependant on avait mis Paul, — qui commençait à reprendre ses sens, — dans une maison voisine, — jusqu'à ce qu'il fût en état d'être transporté à son habitation.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE :
Paul et Virginie : Mort de Virginie.

3°) ELLE EST PLACÉE AU MILIEU ET A LA FIN DE LA PHRASE :

« Soit que j'aime Carlos, soit que par simple estime
« Je rende à ses vertus un honneur légitime, —
« Vous devez respecter, — quels que soient mes desseins, —
« Ou le choix de mon cœur, ou l'œuvre de mes mains.

CORNEILLE : *Don Sanche,* I, 3.

« Si elle ne se marie pas, — son mérite intrinsèque, — qui est toujours le même, — ne laisse pas aussi que d'être utile autour d'elle d'une manière ou d'une autre.

JOSEPH DE MAISTRE : *Lettres et Opuscules inédits* : I 61.

4°) ELLE COMMENCE ET SE TERMINE AU MILIEU DE LA PHRASE :

« Un jour qu'ils chassaient ensemble dans un bois, — le vizir — voyant deux corbeaux qui croassaient sur un arbre, — dit à son secrétaire : « Je voudrais bien savoir ce que ces oiseaux se disent en leur langage. »

LE SAGE : *Gil Blas* : VIII, ch. 5.

C. Phrases présentant une ou plusieurs sous-subordonnées.

(Tous les cas précédents peuvent s'y rencontrer)

I. LA PRINCIPALE N'EST PAS MORCELEE :

1° ELLE EST SITUÉE TOUT ENTIÈRE AU DÉBUT DE LA PHRASE :

« *Et quel est notre aveuglement,* — si toujours avançant vers notre fin, et plutôt mourants que vivants, nous attendons les derniers soupirs pour prendre les sentiments que la seule pensée de la mort nous devrait inspirer à tous les moments de notre vie ? »

BOSSUET : *Oraison fun. de Henriette d'Angleterre :* Péroraison.

« *La vie est courte,* — si elle ne mérite ce nom que lorsqu'elle est agréable, puisque, si l'on cousait ensemble toutes les heures que l'on passe avec ce qui plaît, l'on ferait à peine d'un grand nombre d'années une vie de quelques mois.

LA BRUYÈRE : chap. IV.

2° ELLE SE TROUVE AU MILIEU DE LA PHRASE :

« Comme la fausse dévotion tient en beaucoup de choses de la vraie ; comme la fausse et la vraie ont je ne sais combien d'actions qui leur sont communes ; comme les dehors de l'une et l'autre sont presque tout semblables, — *il est non seulement aisé, mais d'une suite presque nécessaire,* — que la même raillerie qui attaque l'une intéresse l'autre, et que les traits dont on peint celle-ci figurent celle-là, à moins qu'on y apporte toutes les précautions d'une charité prudente, exacte et bien intentionnée, ce que le libertinage n'est pas en disposition de faire. »

BOURDALOUE : *Sermon sur l'Hypocrisie* : 1er point.

3° ELLE SE TROUVE A LA FIN DE LA PHRASE :

« Eh quoi ! lorsqu'autrefois Horace, après Lucile,
« Exhalait en bons mots les vapeurs de sa bile,
« Et, vengeant la vertu par des traits éclatants,
« Allait ôter le masque aux vices de son temps ;
« Ou bien quand Juvénal, de sa mordante plume
« Faisant couler des flots de fiel et d'amertume,
« Gourmandait en courroux tout le peuple latin, —
« *L'un ou l'autre fit-il une tragique fin ?*

BOILEAU : *Satire VII,* 73 sq.

« Que si notre délicatesse, si notre dégoût les contraint à chercher des ornements étrangers, pour nous attirer par quelque moyen à l'Evangile du Sauveur Jésus. — *distinguons l'assaisonnement de la nourriture solide.* »

BOSSUET : *Panégyrique de St-Paul* : fin du 1er point.

II. LA PRINCIPALE EST MORCELEE :

1° ELLE EST PLACÉE AU DÉBUT ET A LA FIN DE LA PHRASE :

Cette malheureuse princesse — « que j'avais vue si attentive, pendant que je rendais le même devoir à la reine sa mère, — *devait être sitôt après le sujet d'un discours semblable...* »

d'après BOSSUET :
Oraison fun. de Henriette d'Angleterre : (Exorde).

2° ELLE EST PLACÉE AU DÉBUT ET AU MILIEU DE LA PHRASE :

« *Toi donc,* — qui, t'élevant sur la scène tragique,
« Suis les pas de Sophocle, et, seul de tant d'esprits,
« De Corneille vieilli sais consoler Paris,
« *Cesse de t'étonner* — si l'envie animée
« Attachant à ton nom sa rouille envenimée,
« La calomnie en main, quelquefois te poursuit.

BOILEAU : *Epitre* VII.

« *et la France,* — qui vous revit, avec tant de joie, environnée d'un nouvel éclat, — *n'avait-elle plus d'autres pompes et d'autres triomphes pour vous,* au retour de ce voyage fameux, d'où vous aviez remporté tant de gloire et de si belles espérances ? »

BOSSUET : *Oraison fun. de Henriette d'Angleterre* : Exorde.

3° ELLE COMMENCE AU MILIEU DE LA PHRASE ET S'ACHÈVE AU MILIEU :

« De même qu'on voit un grand fleuve qui retient encore, coulant dans la plaine, cette force violente et impétueuse qu'il avait acquise aux montagnes d'où il tire son origine ; — *ainsi cette vertu céleste qui est contenue dans les écrits de Saint-Paul,* même dans cette simplicité de style, *conserve toute la vigueur qu'elle apporte du ciel,* — d'où elle descend.

BOSSUET : *Panégyrique de St-Paul* : fin du 1er point.

4° ELLE COMMENCE AU MILIEU DE LA PHRASE ET S'ACHÈVE A LA FIN :

(Pour obtenir une phrase de ce type, il suffirait, dans la précédente, de supprimer la dernière proposition.)

D. Phrases présentant plusieurs indépendantes et une ou plusieurs subordonnées.

« Pendant que les sanglots éclataient de toutes parts, comme si un autre que lui en eût été le sujet, — *il continuait à donner ses ordres ; et* — s'il défendait les pleurs, — *ce n'était pas comme un objet dont il fût troublé*, mais comme un empêchement qui le retardait. »

Bossuet : *Or. fun. du Prince de Condé*, 2e partie.

« Quoique la duchesse d'Enghien, princesse dont la vertu ne craignit jamais que de manquer à sa famille et à ses devoirs, eût obtenu de demeurer auprès de lui pour le soulager, — *la vigilance de cette princesse ne calme pas les soins qui le travaillent ;* — et après que la jeune princesse est hors de péril, — *la maladie du roi va causer bien d'autres troubles à notre prince.*

Ibid.

Ce grand, ce sublime Corneille, —
Qui plut moins bien à notre oreille
Qu'à notre esprit, qu'il étonna ; —
Ce Corneille — qui crayonna
L'âme d'Auguste et de Cinna,
De Pompée et de Cornélie, —
Jetait au feu sa Pulchérie,
Agésilas et Suréna,
Et sacrifiait sans faiblesse
Tous ces enfants infortunés, —
Fruits languissants de sa vieillesse,
Trop indignes de leurs aînés.

Voltaire : *Le Temple du Goût.*

« Si l'effort est trop grand pour la faiblesse humaine
« De pardonner les maux qui nous viennent d'autrui,
« *Epargne-toi du moins le tourment de la haine ;*
« *A défaut du pardon laisse venir l'oubli.*

A. de Musset : *Nuit d'Octobre.*

« Si le ciel est désert, — *nous n'offensons personne ;* —
« Si quelqu'un nous entend, — *qu'il nous prenne en pitié !*

id. : *L'Espoir en Dieu.*

« Sitôt que votre souffle a rempli le berger,
« *Les hommes se sont dit : Il nous est étranger ;*
« *Et leurs yeux se baissaient devant mes yeux de flamme,*
« *Car ils venaient, hélas ! d'y voir plus que mon âme.*

A. de Vigny : *Moïse.*

Dans les exemples qui précèdent, nous avons cité le plus souvent, en fait de subordonnées, des subordonnées commandées par des « subordonnants », c'est-à-dire par des conjonctions de subordination ou des pronoms relatifs laissant presque entièrement de côté les propositions *infinitives* et *participes*. Ces propositions sont traitées, au point de vue de la symétrie, comme les autres subordonnées. On pourra s'en rendre compte dans les phrases suivantes :

« *Avant donc que d'écrire,* — apprenez à penser. »

BOILEAU : *Art Poétique :* I.

« *A vaincre sans péril,* — on triomphe sans gloire.

CORNEILLE : *Cid* : acte II, sc. 2, v. 434.

« *Loin de trembler pour Albe,* il vous faut plaindre Rome,
« *Voyant ceux qu'elle oublie, et les trois qu'elle nomme.*

ID : *Horace* II, 1 : 371 et 372.

« Lorsque, ma sœur et moi, dans les forêts profondes,
« Nous avions déchiré nos pieds, sur les cailloux,
« *En nous baisant au front,* tu nous appelais fous,
« *Après avoir maudit nos courses vagabondes.*

TH. DE BANVILLE : *Poésies complètes* : t. III.
Roses de Noël : « *Querelle* ».

« *La nature étant contemporaine de la matière, de l'espace et du temps,* — son histoire est celle de toutes les substances, de tous les lieux, de tous les âges ; etc...

BUFFON : *Epoques de la Nature.*

« ...ils n'ont donc pas même un ordre, une suite de pensées à leur façon, — *bien loin d'en avoir de semblables aux nôtres...*

ID. : *Histoire Naturelle* : *De l'homme.*

« *Le choix de la méthode une fois fait,* — celui du pays ne m'a pas été difficile... »

GUIZOT : *Civilisation en France* : 1• leçon.

Il existe aussi des groupes de mots auxquels on peut donner, à l'occasion, autant d'importance qu'à des propositions : leur sens et leur rôle permettent d'y voir des propositions en raccourci :

« Je l'ai vu cette nuit, ce malheureux Sévère, —
« *La vengeance à la main, l'œil ardent de colère...*

CORNEILLE : *Polyeucte,* I, 3, v. 221.

« Et depuis cinq mille ans qu'on a toujours douté,
« *Après tant de fatigue et de persévérance*, —
« C'est là le dernier mot qui nous en est resté !

A. DE MUSSET : *L'Espoir en Dieu.*

« *Si peu maître de mon esprit, seul avec moi-même,* — qu'on juge de ce que je dois être dans la conversation, où, pour parler à propos, il faut penser à la fois et sur le champ à mille choses. »

J.-J. ROUSSEAU : *Confession,* 1re partie, livre III.

« Les premiers hommes, — *témoins des mouvements convulsifs de la terre, encore récents et très fréquents,* n'ayant que les montagnes pour asiles contre les inondations, chassés souvent de ces mêmes asiles par le feu des volcans, *tremblants sur une terre qui tremblait sous leurs pieds,* nus d'esprits et de corps, exposés aux injures de tous les éléments, *victimes de la fureur des animaux féroces* dont ils ne pouvaient éviter de devenir la proie, tous également pénétrés du sentiment commun d'une terreur funeste, tous également pressés par la nécessité, — n'ont-ils pas très promptement cherché à se réunir, — d'abord pour se défendre par le nombre, ensuite pour s'aider et travailler de concert à se faire un domicile et des armes ?

BUFFON : *Les Epoques de la Nature,* 7e Epoque.

En revanche, certaines catégories de propositions pourvues de « subordonnants », les complétives ordinaires, les interrogatives indirectes, et surtout les relatives déterminatives peuvent être considérées généralement comme de simples compléments, soit d'un verbe, soit d'un nom. Les relatives *déterminatives* ne doivent pas être confondues avec les *explicatives : celles-ci* ne font qu'ajouter à la phrase une « explication » accessoire, tandis que celles-là sont absolument nécessaires pour compléter le sens d'un nom ou d'un pronom.

I. COMPLETIVES ORDINAIRES :

« Pendant qu'un philosophe assure
« *Que toujours par leurs sens les hommes sont dupés,* —
« Un autre philosophe jure —
« Qu'ils ne nous ont jamais trompés.

LA FONTAINE : VII, 18.

« C'est une entreprise hardie — que d'aller dire aux hommes *qu'ils sont peu de chose.* »

BOSSUET : *Sermon sur la Mort,* 1er point

« Quand il fut complètement maître de sa manière, — on découvrit *que ces leçons portaient loin,* qu'elles étaient pleines d'aperçus variés et nouveaux, etc.

J. SIMON : *Thiers, Guizot, Rémusat* : *Thiers.*

II. INTERROGATIVES INDIRECTES :

« Je ne sais *ni comment ni quand ils l'ont tué,*
« Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribué...

CORNEILLE : *Polyeucte,* I, 3, v. 243 sq.

« Chacun rappelle en son souvenir *depuis quel temps il lui a parlé* et de quoi le défunt l'a entretenu ; et tout d'un coup il est mort. »

BOSSUET : *Sermon sur la Mort,* Exorde.

« Je ne comprends pas même *comment on ose parler dans un cercle ;* car à chaque mot il faudrait passer en revue tous les gens qui sont là... etc.

J.-J. ROUSSEAU : *Confessions,* 1re partie, livre III.

« J'ai peine à comprendre *comment un philosophe peut se résoudre à voyager autrement,* et s'arracher à l'examen des richesses qu'il foule aux pieds et que la terre prodigue à sa vue.

ID : *Emile,* livre V.

III. RELATIVES DETERMINATIVES :

« Apaisez donc sa crainte,
« Et calmez la douleur *dont son âme est atteinte.*

CORNEILLE : *Polyeucte,* I, 1, v. 101, 102.

« Porte à qui tu voudras la faveur *qui m'est due,*
« Ingrate, m'a-t-il dit ; et ce jour expiré,
« Pleure à loisir l'époux *que tu m'as préféré.*

IBID. v. 230 sq.

« La Mort ne surprend point le sage :
« Il est toujours prêt à partir,
« S'étant su lui-même avertir
« Du temps *où l'on se doit résoudre à ce passage.*

LA FONTAINE : VIII, 1.

« Quand vous auriez retrouvé et prêté à l'acteur *qui joue le rôle de Brutus* le costume *que porta jadis le héros romain*, le poignard même *dont il frappa César*, cela toucherait assez médiocrement les vrais connaisseurs.

V. COUSIN : *Du Vrai, du Beau, du Bien*, VIIIe leçon

Mettons à part les complétives précédées par une locution rapide telle que celles-ci : « *Il est évident* », « *il n'est pas douteux* », « *l'on voit assez* », « *l'on comprend* », « *l'on peut supposer* », « *on remarquera* », « *on notera* », « *on dirait* », « *il est vrai,* » etc... Bien qu'elles aient, au point de vue grammatical, le même aspect que les subordonnées, elles ont, au fond, la valeur de propositions indépendantes. Souvent ces mots : « il est évident », « il n'est pas douteux », etc., ne font qu'exciter l'attention et donner du mouvement à la phrase, à la façon d'une incise, d'un adverbe ou d'une locution adverbiale. On pourrait remplacer « il est évident » par « cela est évident », « évidemment », ou « detoute évidence ».

« *On dirait* qu'un esprit anime mille corps...

LA FONTAINE : VIII, 14.

« *On remarque* que le prince, ayant tout réglé le soir, veille de la bataille, s'endormit si profondément qu'il fallut le réveiller pour combattre. On conte la même chose d'Alexandre. *Il est naturel* qu'un jeune homme, épuisé des fatigues que demande l'arrangement d'un si grand jour, tombe ensuite dans un sommeil plein ; *il l'est aussi* qu'un génie fait pour la guerre, agissant sans inquiétude, laisse au corps assez de calme pour dormir. »

VOLTAIRE : *Siècle de Louis XIV, Récit de la Bataille de Rocroi.*

« *il est évident* que l'homme est d'une nature essentiellement différente de celle de l'animal...

BUFFON : *Histoire Naturelle* : *De l'Homme.*

« *On dirait* que mon cœur et mon esprit n'appartiennent pas au même individu.

J. J. ROUSSEAU : *Confession*, 1re partie, livre III.

Nous avons ainsi passé en revue la plupart des cas où une proposition est *englobée* dans une autre et ne forme avec elle qu'un membre, au point de vue des symétries logiques. Disons même qu'en général une proposition, quelle qu'en soit la nature, peut jouer dans une autre un *rôle complémentaire,* si elle a peu de sens ou peu d'ampleur.

I. INFINITIVES ENGLOBEES DANS UNE AUTRE PROPOSITION :

« Ce triste et fier honneur m'émeut *sans m'ébranler*...

CORNEILLE : *Horace,* II, 3, v 478.

« Et si j'ai ressenti, dans ses destins contraires,
« Quelque maligne joie en faveur de mes frères,
« Soudain, *pour l'étouffer* rappelant ma raison,
« J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maison.

IBID : I, 1, v. 75 sq.

« Qui est-ce qui, ayant un peu de goût pour l'histoire naturelle, peut se résoudre à passer un terrain *sans l'examiner,* un rocher *sans l'écorner,* des montagnes *sans herboriser,* des cailloux *sans chercher des fossiles ?* »

J.-J. ROUSSEAU : *Emile,* livre V.

« Frédégonde se retira *sans dire un mot,* et, après quelques instants, Praetextatus rendit le dernier soupir.

A. THIERRY : *Récits des Temps Mérovingiens,* 4e récit.

II. PROPOSITIONS PARTICIPES ENGLOBEES DANS UNE AUTRE PROPOSITION.

« J'aurai, *le revendant,* de l'argent bel et bon.

LA FONTAINE : VII, 10.

« Je fais vœu cependant
« De dormir *en vous attendant.*

ID. : VII, 12.

« *En pensant bien,* il parle souvent mal...

FÉNELON : *Lettre à l'Académie,* ch. VII.

III. RELATIVES EXPLICATIVES ENGLOBEES DANS UNE AUTRE PROPOSITION.

« ...Songez que cette gloire *que vous admirez* faisait son péril en cette vie, et que dans l'autre elle est devenue le sujet d'un examen rigoureux, où rien n'a été capable de la rassurer, que cette sincère résignation qu'elle a eue aux ordres de Dieu et les saintes humiliations de la pénitence.

Bossuet : *Oraison fun. de Henriette d'Angleterre,* péroraison.

« on voit de toutes parts un tiraillement *qui fait peine,* on croit que tout va renverser...

J.-J. Rousseau : *Confessions,* 1re partie, livre 3.

IV. CONJONCTIVES CIRCONSTANCIELLES ENGLOBEES DANS UNE AUTRE PROPOSITION.

« Polyeucte, aujourd'hui qu'on nous hait en tous lieux,
« Qu'on croit servir l'Etat *quand on nous persécute,*
« Qu'aux plus âpres tourments un chrétien est en butte,
« Comment en pourrez-vous surmonter les douleurs,
« Si vous ne pouvez pas résister à des pleurs ?

Corneille : *Polyeucte,* I, 1, v. 80 sq.

« Il était, *quand je l'eus*, de grosseur raisonnable...

La Fontaine : VII, 10.

Dans tous ces exemples, ce n'est pas la forme grammaticale d'un groupe de mots, c'est *l'importance relative* que l'esprit lui reconnaît dans telle ou telle phrase, qui le fait traiter comme une proposition subordonnée ou comme un simple élément d'une proposition. Il est visible aussi qu'on tient compte de son *volume*. Mais parler de ce volume, ce serait parler de syllabisme et de rythme, c'est-à-dire de questions qui feront l'objet de chapitres spéciaux.

L'étude de la phrase complexe paraît être ici terminée : elle ne l'est pas encore. Comparons-la, en effet, à la phrase simple. Nous avons remarqué dans celle-ci *une division logique en deux parties correspondantes* : n'en trouverons nous pas une semblable dans celle-là ?

Effectivement, quel que soit le nombre des propositions

qui s'y trouvent, elles forment deux « *demi-phrases* », où sont classés et mis plus ou moins en relief les éléments essentiels de la pensée qu'elle contient.

La phrase comprend-elle une principale suivie d'une ou plusieurs subordonnées ? Celles-ci correspondent symétriquement à celle-là :

« J'écoutais ses chants mélancoliques, — qui me rappelaient que dans tout pays le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. »

CHATEAUBRIAND : *René.*

« Le capitaine encor jette un regard au pôle, —
« Dont il vient d'explorer les détroits inconnus.

A. DE VIGNY : *La bouteille à la mer.*

Si une ou plusieurs subordonnées passent avant la principale, par une espèce d'*inversion, la* ou *les* subordonnées placées ainsi en évidence correspondent à la principale et aux propositions qui peuvent suivre celle-ci :

« A quelque prix qu'on mette une telle fumée, —
« L'obscurité vaut mieux que tant de renommée.

CORNEILLE : *Horace*, II, 3.

« Quel que tu sois, issu d'Ancus ou né d'un rustre, —
« Tes noms, famille, honneurs et titres, longs ou brefs,
« Grave-les dans la frise et dans les bas-reliefs
« Profondément, de peur que l'avenir te frustre.

J.-M. DE HÉRÉDIX : *A un triomphateur.*

« Quand tous ces fleuves se sont gonflés des déluges de l'hiver, quand les tempêtes ont abattu des pans entiers de forêts, — les arbres déracinés s'assemblent sur les sources.

CHATEAUBRIAND : *Atala*, Prologue.

Lorsque la principale est *coupée* par une ou plusieurs propositions, elle est en général traitée, dans cette division binaire de la phrase, comme si elle n'était pas morcelée ; l'esprit en rejoint les fragments. Toutefois, si elle commen-

ce avec la phrase et finit avec elle, c'est l'interruptrice qui termine la première demi-phrase, ou la derniere des interruptrices s'il y en a plusieurs :

« Enfin les Grecs et les Romains, n'étendant guère leurs regards au-delà de la vie et nesoupçonnant point des plaisirs plus parfaits que ceux de ce monde, — n'étaient point portés comme nous aux méditations et aux désirs par le caractère de leur culte.

CHATEAUBRIAND : *Génie du Christ.* II, livre IV.

La phrase est-elle *une série d'indépendantes coordonnées* ? Il faut tenir compte, pour la diviser, des rapports de *dépendance logique* qui peuvent exister entre celles-ci. Souvent, l'une d'entre elles est, logiquement, la principale ; dans l'exemple suivant, c'est la dernière :

« J'ai passé à travers les peuples, et ils m'ont regardé, et je les ai regardés, — et nous ne nous sommes pas reconnus.

LAMENNAIS : *Paroles d'un croyant,* 41.

C'est la première de ces deux vers de SULLY PRUDHOMME :

« Le coup dut l'effleurer à peine, —
« Aucun bruit ne l'a révélé.

Stances et Poèmes ; La Vie Intérieure, III.

D'autres fois, l'on n'aperçoit point de principale : la coordination des propositions est logique aussi bien que grammaticale :

« Le jour s'efface au loin ; ses lueurs étouffées
« Meurent sur les hauteurs, s'éteignent sur les eaux ;
« Et chaque vent qui passe apporte par bouffées
« L'enivrante senteur des herbes en monceaux.

AUTRAN : *La Vie Rurale,* II, 18.

Dans une série semblable, il arrive que telle coordonnée est accompagnée d'une ou plusieurs subordonnées : elle forme avec celles-ci un système qu'on peut considérer à peu près comme indépendant : il est toujours divisible en deux demi-phrases. On distinguera deux phrases dans

ce passage du « Misanthrope », en dépit de la ponctuation ; chacune d'elles contient une principale, au point de vue logique ; mais la seconde seule en possède une au point de vue grammatical :

1. Je louerai, si l'on veut, son train et sa dépense,
Son adresse à cheval, aux armes, à la danse ; —
Mais, pour louer ses vers, je suis son serviteur :
2. Et lorsque d'en mieux faire on n'a pas le bonheur, —
On ne doit de rimer avoir aucune envie,
Qu'on n'y soit condamné sur peine de la vie.

MOLIÈRE : *Misanthrope,* v. 1149-1154.

Toute phrase complexe bien distincte se divise donc en deux *demi-phrases*. Dans chacune de celles-ci, s'il y a plusieurs propositions, elles sont correspondantes. De plus, les propositions de la première peuvent correspondre à celles de la seconde, soit individuellement, soit ensemble. Par exemple, une « dyade » de propositions se trouvera en regard d'une « dyade », d'une « tétrade » ou d'une « hexade » ; une triade, en face d'une autre triade ou d'une « hexade » ; ou même une seule proposition en face d'un groupe de propositions. La correspondance sera évidemment plus ou moins satisfaisante selon les cas.

*
* *

Simple ou complexe, toute phrase présente donc, au point de vue logique, un système de symétries. Nous avons étudié jusqu'ici ces symétries sans nous demander dans quelle mesure elles étaient naturelles et en quelque sorte fatales, jusqu'à quel point elles dépendaient de la volonté de l'écrivain ou tout au moins de ses tendances originales, de sa personnalité, et pouvaient être utilisées par l'art. Nous allons maintenant le rechercher.

Considérons tout d'abord **la proposition.** L'écrivain peut y *ajouter,* par le moyen de la coordination un ou plusieurs éléments de première, seconde ou troisième ligne :

sujets, attributs, compléments d'objet, compléments circonstanciels, etc. Ici, par exemple, VILLEMAIN s'est plu à accumuler les sujets :

« La splendeur du soleil, la magnificence des rois, les merveilles des arts, les palais, les fêtes, la solennité des sacrifices, la guerre avec ses terribles images et sa sanglante parure, les casques d'airain, les aigrettes flottantes plaisent également aux deux poètes...

Essai sur le génie de Pindare, ch. Ier.

Plus loin, il multiplie les compléments d'objet :

« Pindare avait de plus pour lui les cieux éclatants de l'Europe orientale et le voisinage de l'Asie, les tremblements de l'Etna, ses flammes réfléchies dans la nuit sur la mer de Sicile, les peuples barbares inondant la Grèce héroïque et repoussés par elle.

IBID.

Par contre, on peut *supprimer* tel élément qui paraît être d'une faible importance, épithète, adverbe, complément circonstanciel, etc. On sous-entendra un complément d'objet :

« Un octogénaire plantait...

LA FONTAINE : XI, 8.

L'un des deux « demi-plans » de la proposition disparaîtra :

« Clair de lune, halliers, bruyères, crépuscule. »

V. HUGO : *Légende des Siècles,* XVII ; *L'Aigle du Casque.*

« Complication d'angoisse et de dégoût. »

ID. : *Les Travailleurs de la Mer.*

« Nature capricieuse, passionnée, colère et charmante. »

MICHELET : *Tabl. de la France* (La Provence).

Sans aller jusqu'à l'ellipse, on « *effacera* » le rôle d'un élément de la proposition et on le jettera ainsi dans l'ombre. On remplacera une locution adverbiale par un adverbe très court ou un nom par un pronom. On pourra aussi faire le contraire.

L'inversion permettra enfin, si on le juge à propos, de

changer dans une phrase donnée la disposition des symétries.

En somme, dans la proposition, on rendra le jeu des symétries logiques plus ou moins complexe en multipliant plus ou moins le nombre des éléments matériels, et d'autre part, on le rendra plus ou moins satisfaisant en poursuivant plus ou moins les symétries les plus parfaites. Sans doute, tous les mots et groupes de mots qui expriment une idée simple et unique sont correspondants ; on verra qu'ils portent tous en principe un accent tonique. Mais *ils n'ont pas tous le même rang* : il y en a qui sont « subordonnés » à d'autres. *Or la symétrie de deux éléments de même rang est toujours plus parfaite que celle de deux éléments de rangs différents.*

Si de la proposition l'on passe à la **phrase complexe**, on constatera de même qu'au point de vue des symétries logiques l'organisation en est souple et facilement modifiable. Tout d'abord on peut y changer la place des diverses propositions, notamment celle de la principale, ce qui change aussitôt le contenu des deux demi-phrases. Ensuite, on peut rechercher plus ou moins la symétrie des propositions de même ligne, par rapport à la principale, et éviter plus ou moins celles des propositions de lignes différentes.

Dans bien des cas, une subordonnée peut-être remplacée par une cordonnée ou vice-versa. Il dépend de l'écrivain de « ramifier », pour ainsi dire, plus ou moins, ses phrases en ayant recours plus ou moins souvent, pour marquer les rapports entre les propositions, au procédé de la subordination. Il dépend de lui également de multiplier plus ou moins les propositions dans ses phrases. Du point de vue proprement grammatical, *la période* est une phrase complexe, c'est-à-dire composée de plusieurs propositions. Elle n'est pas nécessairement « ramifiée » ou enchevêtrée. Le *style périodique* est celui où domine la période ; le style coupé,

celui où domine la phrase simple « monologique ». Fréquemment, une phrase complexe n'est composée que de coordonnées, qui pourraient former, semble-t-il, autant de phrases distinctes. Toutefois elles font partie d'un système de propositions, où il importe de les considérer : c'est ce qu'indique la ponctuation écrite et ce que la « ponctuation orale » doit indiquer.

On a dit souvent que le *style « coupé »* avait été en France, une création des écrivains de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe. C'est là une affirmation, sinon tout à fait fausse, du moins assez superficielle, qui demande à être revisée et mise au point. Au XVIe siècle, notre littérature était encore gauche et manquait d'art. Les écrivains de la Renaissance en essayant de façonner leurs phrases à l'imitation des phrases latines, leur ont laissé encore, surtout les prosateurs, une certaine gaucherie, souvent une certaine lourdeur, que n'avaient pas à coup sûr les plus amples périodes d'un Cicéron ou d'un Quintilien.

Il faut en accuser surtout leur inhabileté relative à appliquer les principes d'une discipline nouvelle. Mais cette inhabileté s'atténua graduellement par l'exercice, et, peu à peu, cette lourdeur disparut. Au dix-septième siècle, telle phrase de Bossuet, par exemple, si « ramifié » qu'en soit le dessin, ne manque pas d'aisance :

« Commencez aujourd'hui à mépriser les faveurs du monde ; et, toutes les fois que vous serez dans ces lieux augustes, dans ces superbes palais à qui Madame donnait un éclat que nos yeux recherchent encore ; toutes les fois que, regardant cette grande place qu'elle remplissait si bien, vous sentirez qu'elle y manque ; — songez que cettte gloire que vous admirez faisait son péril en cette vie, et que dans l'autre elle est devenue le sujet d'un examen rigoureux, où rien n'a été capable de la rassurer, que cette sincère résignation qu'elle a eue aux ordres de Dieu, et les saintes humiliations de la pénitence. »

Oraison funèbre de Henriette d'Angleterre, Péroraison.

L'abus de la « sous-subordination » n'en a pas moins contribué à alourdir bon nombre de périodes au XVIe siècle et au début du XVIIe. En voici une que tout le monde connaît :

« Mais, ayant appris, dès le collège, qu'on ne saurait rien imaginer de si étrange et si peu croyable, qu'il n'ait été dit par quelqu'un des pilosophes ; et depuis, en voyageant, ayant reconnu que tous ceux qui ont des sentiments fort contraires aux nôtres ne sont pas pour cela barbares ni sauvages, mais que plusieurs usent autant ou plus que nous de raison ; et ayant considéré combien un même homme, avec son même esprit, étant nourri dès son enfance entre des Français ou des Allemands, devient différent de ce qu'il serait s'il avait toujours vécu entre des Chinois ou des Cannibales ; et comment, jusques aux modes de nos habits, la même chose qui nous a plu il y a dix ans, et qui nous plaira peut-être encore avant dix ans, nous semble maintenant extravagante et ridicule ; en sorte que c'est bien plus la coutume et l'exemple qui nous persuade qu'aucune connaissance certaine, et que néanmoins la pluralité des voix n'est pas une preuve qui vaille rien pour les vérités un peu malaisées à découvrir, à cause qu'il est bien plus vraisemblable qu'un homme seul les ait rencontrées que tout un peuple, — je ne pouvais choisir personne dont les opinions me semblassent devoir être préférées à celles des autres, et je me trouvai comme contraint d'entreprendre moi-même de me conduire. »

DESCARTES : *Discours de la Méthode,* 2e partie.

Nos prosateurs apprirent à éviter ce défaut. Je suis persuadé, quant à moi, que l'exemple des versificateurs ne leur a pas nui. Ceux-ci, pour faire entrer leurs phrases dans le moule du vers, ont dû les alléger soigneusement ; et ils ont ainsi donné des modèles à ceux-là.

Mais a-t-on le droit de dire qu'à la fin du dix-septième siècle et au dix-huitième le « style coupé » s'est substitué peu à peu chez nous au « style périodique » ? Point du tout. Le véritable style coupé, celui où prédomine *réellement* la phrase « monologique », est exceptionnel au dix-huitième siècle, comme au seizième et au dix-septième, et aussi bien chez un Voltaire que chez un J.-J. Rousseau ou un Buffon. En somme le style coupé et le style périodique, l'un étant

plus rare que l'autre, sont de toutes les époques ; seulement, comme il est naturel, à mesure que notre littérature a pris de l'âge, nos écrivains sont devenus plus habiles à les employer à propos l'un et l'autre. Ce qui est vrai aussi, c'est qu'ils ont tendu, en même temps qu'à une plus grande légèreté, *à une plus exacte symétrie*. Or la symétrie qui unit les coordonnées entre elles est plus satisfaisante que celle qui unit aux « subordonnantes » les « subordonnées » : de là chez eux, du seizième siècle à nos jours, un goût de plus en plus marqué pour la *coordination* des « indépendantes » et des subordonnées. Ce goût ne les empêche en aucune façon d'accroître à volonté l'étendue de leurs phrases (1).

Cette période de Chrysale est assez longue ; Molière y a multiplié les infinitives :

> Vos livres éternels ne me contentent pas,
> Et, hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,
> Vous devriez brûler tout ce meuble inutile
> Et laisser la science aux docteurs de la ville ;
> M'ôter, pour faire bien, du grenier de céans,
> Cette longue lunette à faire peur aux gens,
> Et cent brimborions dont l'aspect importune ;
> Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
> Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez vous,
> Où nous voyons aller tout sens dessus dessous.
>
> MOLIÈRE : *Femmes savantes*, II, 7.

Voici comment V. Cousin a assemblé des relatives et des conjonctives circonstancielles :

« Notre vraie doctrine, notre drapeau est le spiritualisme, cette philosophie aussi solide que généreuse, qui commence avec Socrate et Platon, que l'Evangile a répandue dans le monde, que Descartes a mise sous les formes sévères du génie moderne, qui a été au dix-septième siècle une des gloires et des forces de la patrie, qui a péri avec la grandeur nationale au dix-huitième siècle, et,

(1) V. LACÉPÈDE : *Hist. Nat. des Quadrupèdes ovipares et des serpents :* t. I, 7e division : « Consacré par la religion des premiers peuples, etc... »

qu'au commencement de celui-ci, M. Royer-Collard est venu réhabiliter dans l'enseignement public, pendant que M. de Châteaubriand, Mme de Staël, M. Quatremère de Quincy, la transportaient dans la littérature et les arts.

V. Cousin : *Du Vrai, du Beau et du Bien,* Avant-propos.

« Louis XIV, en 1661, le reçut tout formé (le goût des choses de l'esprit), illustré au dedans et au dehors par les plus éclatants succès militaires et politiques, riche en chefs-d'œuvre de tout genre, quand déjà les plus beaux génies avaient achevé ou avaient commencé leur carrière, quand Malherbe et Balzac, les fondateurs de la nouvelle prose et de la nouvelle poésie, quand Descartes, le fondateur de la nouvelle philosophie, étaient depuis longtemps ensevelis, quand Pascal et Poussin étaient près de fermer les yeux, quand Corneille n'était plus qu'une ombre de lui-même, quand La Fontaine et Molière avaient quarante ans, quand Bossuet en avait trente-six et Mme de Sévigné trente-sept. »

ID. : *La Jeunesse de Mme de Longueville,* ch. II.

On voit ainsi que l'écrivain peut donner à la phrase complexe de même qu'à la phrase simple, au point de vue des symétries logiques, des physionomies très différentes. On va voir que les symétries *grammaticales* se combinent aisément avec les logiques et avec le parallélisme des idées et qu'elles offrent à l'art des ressources plus variées encore.

CHAPITRE III

Les symétries grammaticales

Les symétries grammaticales sont rarement fortuites et ont un caractère plus artificiel et plus apparent que les précédentes. Il suffit que deux mots ou deux groupes de mots soient *grammaticalement de même espèce* et *placés d'une manière analogue* pour qu'on aperçoive entre eux une symétrie. Mais celle-ci n'a de valeur que si elle appelle l'attention sur des pensées en même temps que sur des mots.

Le parallélisme des idées est habituellement mis en lumière par un parallélisme verbal. On a pu constater ce fait dans les exemples cités au début du chapitre précédent; on le constatera encore dans ceux que nous citerons plus loin. Nous n'y insisterons pas ici. En revanche, nous insisterons sur *l'accord des symétries grammaticales avec les logiques*. Nous l'observerons d'abord **dans la proposition.**

Rien n'empêche un écrivain d'y *accuser, par la forme* grammaticale, les symétries logiques dont nous avons parlé au chapitre précédent, soit celle des deux « demi-plans », soit celle des éléments de même rang logique. Nos grands

écrivains ont tous utilisé plus ou moins cette ressource, selon leurs tendances personnelles : aucun d'eux ne l'a dédaignée. Nous emprunterons des exemples à quelques-uns d'entre eux.

1° Symétrie accusée entre les deux demi-plans.

A. DANS LES VERS :

« Les plus accommodants, — ce sont les plus habiles...
LA FONTAINE : VII, 4.

« Et c'est être innocent — que d'être malheureux.
IDEM ; *Elégies*, I.

« Les délicats — sont malheureux...
IDEM : II, 6.

« Les malheureux — sont ses enfants.
GILBERT : *Adieux à la vie* (Odes).

« Leur haine — sera ton appui. »
IBID.

B. DANS LA PROSE :

« La vie — est un sommeil. »
LA BRUYÈRE : XI.

« La géométrie — est une harmonie. »
V. HUGO : *Notre-Dame de Paris*, III, ch. 2.

« La simplicité affectée — est une imposture délicate. »
LA ROCHEFOUCAULD : *Réfl. mor.* 289.

2° Symétrie accusée entre éléments de même rang logique.

A. DANS LES VERS :

« *L'obscurité* vaut mieux que *tant de renommée.* »
CORNEILLE : *Horace*, II, 3, v. 460.

« Ce *droit* saint et sacré rompt tout autre *lien.*
IBID : v. 497.

« Nous ne sommes qu'*un sang* et qu'*un peuple* en *deux villes*...
IBID : v. 291.

« La moindre *taupinée* était *mont* à ses yeux.

LA FONTAINE VIII, 9.

« Et *le moins prévoyant* est toujours *le plus sage.*

IDEM : VIII, 12.

« Dieu ne créa que pour *les sots*
« Les *méchants* diseurs de bons mots.

IDEM : VIII, 8.

« *Une souris* craignait *un chat...*

IDEM : XII, 25.

« *Les corrupteurs du goût* en paraissent *les dieux.*

GILBERT : *Le dix-huitième siècle.*

« Son *chef-d'œuvre* est toujours *l'écrit qui doit éclore...*

IBID.

B. DANS LA PROSE :

« Il est plus nécessaire d'étudier *les hommes* que *les livres.*

LA ROCHEFOUCAULD : *Réfl. ajoutées en 1693,* 17.

« La plupart des femmes se rendent plutôt *par faiblesse* que *par passion...*

IDEM : *Réfl. suppr.* 301.

« *La plus subtile folie* se fait de *la plus subtile sagesse.*

IDEM : *ibid,* 134.

« Les *petits esprits* sont trop blessés des *petites choses...*

IDEM : *Réfl. mor.* 357.

« De toutes les passions humaines, *la plus fière dans ses pensées* et *la plus emportée dans ses désirs,* mais *la plus souple dans sa conduite* et *la plus cachée dans ses desseins,* c'est l'ambition.

BOSSUET : *Sermon sur l'Ambition,* 2e p.

« L'on est plus sociable et d'un meilleur commerce *par le cœur* que *par l'esprit.* »

LA BRUYÈRE : IV.

« *La solitude est à l'esprit* ce que *la diète est au corps.* »

VAUVENARGUES : *Réfl. et Max.*

« La perfection d'une pendule n'est pas d'aller vite mais *d'être réglée.*

IDEM.

« *Les feux de l'aurore* ne sont pas si doux que *les premiers regards de la gloire.*

IDEM.

« On souhaite *la paresse d'un méchant* et *le silence d'nn sot.* »

CHAMFORT : *Maximes et Pensées.*

***

Dans la phrase complexe, il dépend également de l'écrivain d'accuser plus ou moins les symétries qui résultent du sens, d'abord en reliant les propositions correspondantes par des *particules ou locutions de balancement,* puis en leur donnant une même *forme grammaticale,* et enfin en les rendant, quant à la *composition,* plus ou moins semblables.

Il existe en français, comme dans les langues anciennes, des LOCUTIONS DE BALANCEMENT : il suffira d'en citer quelques-unes :

Non seulement....... mais encore.......
De même que.......de même......
Comme....... de même.......
Et....... et ....
Ou bien....... ou bien ....
Soit que....... soit que.......
D'une part....... d'autre part.......
D'un côté....... de l'autre.......
Ici....... là.......
Celui-ci....... celui-là.......
Certains....... d'autres.......
L'un....... l'autre.......
Le premier....... le dernier.......
Tel....... tel.......
Bien que .... cependant.......
Si....... du moins.......
Chaque fois que....... chaque fois.......
Plus....... plus.......
Moins....... moins....... etc.

On trouvera des locutions de ce genre dans les phrases suivantes :

I. VERS.

Soit que de tes lauriers ma lyre s'entretienne,
Soit que de tes bontés je la fasse parler,
Quel rival assez vain prétendra que la sienne
Ait de quoi m'égaler ?

MALHERBE : *Poésies*, CIII.

Déjà de tous côtés s'avançaient les approches ;
Ici courait Mimas, *là* Typhon se battait,
Et *là* suait Euryte à détacher les roches
Qu'Encelade jetait.

IBID.

L'un, défenseur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ses bons mots le condamnait au feu ;
L'autre, fougueux marquis, lui déclarant la guerre,
Voulait venger la cour immolée au parterre.

BOILEAU : *Epître VII.*

Plus on veut l'affaiblir, ***plus*** il croît et s'élance...

IBID.

L'une entr'ouvrait un œil, ***l'autre*** étendait un bras...

LA FONTAINE ; v. 6.

L'un refroidit mon potage ;
L'autre réchauffe ma main.

IDEM : v. 7.

« ***D'un côté*** c'est l'Europe, et ***de l'autre*** la France.

V. HUGO : *Châtiments ; l'Expiation ; Waterloo.*

II. PROSE.

« *Si* la constitution de l'Etat et mille autres raisons considérables font que les charges doivent demeurer vénales, il y en aura, ***du moins***, quelque nombre de chaque espèce pour le seul mérite, pour les grâces de Votre Majesté.

PELLISSON : *2e défense du Surintendant Fouquet.*

« *Tantôt* avec une voix de basse-taille il descendait jusqu'aux enfers, *tantôt* s'égosillant et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs...

DIDEROT : *Le Neveu de Rameau.*

« Et *non seulement* le projet était sage, *mais* il fut sagement exécuté.

MONTESQUIEU : *Esprit des Lois,* X, 13.

« Il *ne* laissa *pas seulement* aux peuples vaincus leurs mœurs, il leur laissa *encore* leurs lois civiles...

IBID : 14.

« La rivière qui coulait à mes pieds *tour à tour* se perdait dans le bois, *tour à tour* reparaissait brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétait dans son sein.

CHATEAUBRIAND : *Génie du Christianisme,* partie III, livre V, ch. 3.

On a remarqué, sans doute, que la plupart des propositions ainsi unies par des locutions de balancement sont de même nature. La réciproque n'est pas vraie : beaucoup de propositions correspondantes et de même nature ne sont pas reliées par des locutions de ce genre. Il est vrai que les relatives commencent souvent par le même relatif, les conjonctives par la même conjonction, les indépendantes par un même adverbe :

Si pour toi la retraite est un bonheur suprême,
Si chaque jour les vers de ces maîtres fameux
Font bouillonner ton sang et dressent tes cheveux,
Si tu sens chaque jour, animé de leur âme,
Ce besoin de créer, ces transports, cette flamme,
Travaille. —

A. CHÉNIER : *Poèmes,* I, *l'Invention.*

Là vivent de Vénus les beautés souveraines ;
Là des muscles nerveux, *là* de sanglantes veines
Serpentent ; *là* des flancs invaincus aux travaux,
Pour soulager Atlas des célestes fardeaux. —

IBID.

« *Tandis que* je contemplais les feux réguliers des lignes romaines et les feux épars des hordes des Francs ; *tandis que,* l'arc à demi tendu, je prêtais l'oreille au murmure de l'armée ennemie, au bruit de la mer et aux cris des oiseaux sauvages qui volaient dans l'obscurité, je réfléchissais sur ma bizarre destinée.

CHATEAUBRIAND : *Les Martyrs,* livre VI.

La *composition* de deux propositions correspondantes, avons-nous dit, peut-être semblable. Cette similitude peut consister **dans la répétition d'un mot,** qui apparaît dans chacune d'elles, souvent à la même place :

Rien n'est beau que *le vrai, le vrai* seul est aimable.

BOILEAU : *Epitre,* IX.

Je conviens à genoux que vous seul, père auguste,
Possédez l'infini, le réel, l'absolu ;
Je conviens qu'il est bon, *je conviens* qu'il est juste
Que mon cœur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu !

V. HUGO : *Contemplation,* livre IV, 15.

Pourtant *c'est la nuit* que les ombres,
Par un clair de lune allemand,
Dans les vieilles tours en décombres
Reviennent ordinairement ;

* * *

C'est la nuit que les Elfes sortent
Avec leur robe humide au bord,
Et sous les nénuphars emportent
Leur valseur de fatigue mort ;

* * *

C'est la nuit qu'a lieu la revue
Dans la ballade de Zedlitz,
Où l'Empereur, ombre entrevue,
Compte les ombres d'Austerlitz.

TH. GAUTIER : *Emaux et Camées ; Vieux de la Vieille.*

« ne *travaillez* pas par nécessité ; travaillez par gloire.

J.-J. ROUSSEAU : *Emile,* III.

« *Oon oublie* que tout le monde se lamentait des triomphes ; *on oublie* que la moindre allusion contre Bonaparte au théâtre, échappée aux censeurs, était saisie avec transports ; *on oublie* que le peuple, la cour, les généraux, les ministres, les proches de Napoléon étaient las de son oppression et de ses conquêtes, etc.

CHATEAUBRIAND : *Mémoires d'Outre-Tombe,* 3e partie, livre 3.

Que les propositions correspondantes présentent ou non la répétition symétrique d'un même mot, elles ont souvent,

soit en partie, soit tout entières **composées d'une façon analogue.** On a pu le constater dans plusieurs des exemples qui viennent d'être cités : nous allons en ajouter quelques autres :

I. VERS.

La gloire en est pour vous et la perte pour eux ;
Il vous fait immortel et les rend malheureux :
On perd tout quand on perd un ami si fidèle.

CORNEILLE : *Horace*, II, 1, v. 405.

Mille déjà l'ont fait, mille pourraient le faire...

IBID : II, 3, v. 440.

J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il môte...

IBID : II, 3, v. 479.

Aucun espoir n'y coule où j'ose persister ;
Aucun effroi n'y règne où j'ose m'arrêter.

CORNEILLE : *Polyeucte*, III, 1, v. 727, 728.

J'espère en sa vertu ; je crains sa jalousie...

IBID : v. 734.

L'un conçoit de l'envie, et l'autre de l'ombrage...

IBID : v. 742.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

CORNEILLE : *Poésies diverses*, LVIII.

On m'a vu ce que vous êtes ;
Vous serez ce que je suis.

IBID.

Il terrassa Pélage, il foudroya Calvin...

BOILEAU : *Epitaphe d'Arnauld*.

Il est bon de parler et meilleur de se taire...

LA FONTAINE : VIII, 10.

Pendant qu'un philosophe assure
Que toujours par leur sens les hommes sont dupés,
Un autre philosophe jure
Qu'ils ne nous ont jamais trompés.

IDEM : VII, 18.

J'aurai vécu sans soins, et mourrai sans remords.

IDEM : XI, 4.

J'ai vu tomber ton temple et périr ta mémoire...

VOLTAIRE : *Zaïre.*

On s'endormait dix-mille, on se réveillait cent.

V. HUGO : *Les Châtiments ; l'Expiation.*

Une ombre est derrière, une ombre est devant,
Blancheur au couchant, lueur au levant ;
Ici crépuscule, et là clair de lune.

IDEM : *L'Art d'être grand-père ; Choses du soir.*

Elle a l'œil de la vigilance,
Les lèvres douces du sommeil.

SULLY-PRUD'HOMME : *Stances ; La Vie intérieure ; L'habitude.*

Et tous ceux que sa force obscure
A gagnés insensiblement
Sont des hommes par la figure,
Des choses par le mouvement.

IBID.

Mais je suis plus soigné si je suis moins coquet...

EDMOND ROSTAND : *Cyrano de Bergerac*, I, 4.

II. PROSE.

« Tout le monde se plaint de sa mémoire, et personne ne se plaint de son jugement.

LA ROCHEFOUCAULD : *Réfl. mor.* 89.

« On aime bien à deviner les autres, mais l'on n'aime pas à être deviné.

IBID : *Réfl. supp.* 296.

« On est quelquefois un sot avec de l'esprit, mais on ne l'est jamais avec du jugement.

IBID : *Réfl. mor.* 456.

« Il y a du mérite sans élévation, mais il n'y a point d'élévation sans quelque mérite.

IBID : 400.

« N'attendez pas de l'Apôtre ni qu'il vienne flatter les oreilles par des cadences harmonieuses, ni qu'il veuille charmer les esprits par de vaines curiosités.

BOSSUET : *Panégyrique de St-Paul,* fin du 1er point.

« pourquoi ne pas mépriser par raison ce qu'il faudra un jour mépriser par force ? »

IDEM : *Oraison fun. de Henriette d'Angleterre,* péroraison.

« O les dignes restes de ta grandeur ! O les belles suites de ta fortune ! O folie ! O illusion ! »

IDEM : *Sermon sur l'Ambition.*

« Etre grand, c'est l'ouvrage de Dieu ; mais vouloir être grand, c'est l'effet de notre orgueil. »

BOURDALOUE : *Dominicales ; Sermon sur l'état de la vie.*

« L'homme digne d'être écouté est celui qui ne se sert de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour la vérité et la vertu. »

FÉNELON : *Lettre à l'Académie,* IV.

« Le peuple n'a guère d'esprit, et les grands n'ont point d'âme... »

LA BRUYÈRE : *Caractères,* IX

« L'on ouvre et l'on étale tous les matins pour tromper son monde, et l'on ferme le soir après avoir trompé tout le jour. »

IBID : VI.

« Lorsqu'il parle, on voit bien qu'il saurait se taire ; et, lorsqu'il se tait, on voit bien qu'il saurait parler. »

FLÉCHIER : *Mémoires sur les grands jours d'Auvergne* (en tête).

« Sa main se fermait pour les dépenses privées ; elle s'ouvrait pour les dépenses publiques. »

MONTESQUIEU : *Esprit des Lois,* X, 14.

« Sitôt qu'il faut voir par les yeux des autres, il faut vouloir par leurs volontés. »

J.-J ROUSSEAU : *Emile,* II.

« La lettre tue et l'esprit vivifie. Il s'agit moins d'apprendre un métier pour savoir un métier, que pour vaincre les préjugés qui le méprisent. »

IBID : III.

« Les arbres s'étaient baissés vers les ronces,
les ronces étaient montées vers les arbres,
la plante avait grimpé,
la branche avait fléchi. »

V. Hugo : *N.-D. de Paris*, partie IV, livre III, § 3.

« J'aime le passé, mais je porte envie à l'avenir. »

Renan : *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, préface.

Nos auteurs ne sont pas toujours parvenus du premier coup à des oppositions de style aussi frappantes. Pascal, par exemple, cet ami du « naturel », qui ne le croyait pas inconciliable avec les antithèses, avait d'abord écrit :

« L'homme : infininement éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable. *Que pourra-t-il donc concevoir ? Sera-ce l'infini, lui qui est borné ? Sera-ce le néant ? Il est un être également.*

Il retouche ainsi la fin de ce passage :

« également incapable de voir le néant, d'où tout est tiré et l'infini, où tout est poussé.

Enfin, après une nouvelle correction, il arrive à la rédaction définitive :

« également incapable de voir le néant, d'où il est tiré et l'infini, où il est englouti.

De même cette formule :

« nous sommes quelque chose et ne sommes pas tout »

a remplacé cette autre :

« nous occupons une place et nous ne sommes pas tout ».

L'antithèse n'était que *dans l'idée* (1). Pascal a pu la mettre *dans les mots*, grâce à la richesse et à la souplesse de notre langue.

⁂

En ce qui concerne les symétries grammaticales, l'écrivain est donc jusqu'à un certain point maître de sa phrase : il l'est dans la mesure où il est maître de déterminer la

(1) A. Albalat : *Le travail du style*, p. 132 sq.

pensée que contiendra celle-ci, et, d'autre part, dans la mesure où la nature et la disposition des éléments destinés à la traduire dépendent de sa volonté.

Ce pouvoir suppose des *obligations*. Il ne doit pas oublier qu'il y a des symétries *plus ou moins voyantes et recherchées*, plus ou moins appropriées, par suite, aux différents genres de développement. D'une manière générale, nous le savons, les correspondances exactes frappent plus l'attention que les analogiques. Les symétries logiques qui unissent les éléments de même ligne d'une proposition ou les diverses propositions d'une phrase complexe, se réalisent pour ainsi dire d'elles-mêmes et ont, de ce fait, un caractère naturel. Mais des propositions ou des phrases correspondantes commencent-elles par le même mot ? ont-elles une composition semblable ? c'est à l'art, non à la nature qu'on attribuera cet arrangement.

Il ne sera acceptable que s'il est appelé par le sens et par le ton du développement. La *discrétion dans la symétrie* est, si l'on peut dire, un *devoir esthétique*. Dans le roman de M. Remy de Gourmont intitulé « Sixtine », Hubert d'Entragues trouve qu' « orner la vérité, c'est la respecter », et qu'on a le droit de la vêtir « de brocatelles et de rubis ». Hubert d'Entragues exagère : on n'en a pas toujours le droit. Lorsque Buffon écrit, en parlant des premiers hommes : « tremblants sur une terre qui tremblait sous leurs pieds », (1), c'est une gentillesse de style qui ne correspond guère à un rapport sérieux entre les idées : n'est-elle pas déplacée dans un développement aussi grave ?

Un autre devoir, que nous connaissons, est la *recherche de la variété*. L'organisation des phrases doit être variée. Assurément une certaine uniformité est dans bien des cas exigée par le sens : mais il y a moyen de ménager de la variété jusque dans l'uniformité, en particulier dans celle de la symétrie, qui affecte des visages si divers ! Dans son

(1) *Epoques de la Nature*, VII[e] époque.

brillant parallèle de Corneille et de Racine, malgré toutes les symétries qu'on y rencontre, La Bruyère n'a-t-il pas évité la monotonie ? VICTOR HUGO ne l'a-t-il pas évitée dans ce passage d'un beau mouvement qui commence par ces vers :

> « Oh ! demain, c'est la grande chose !
> « De quoi demain sera-t-il fait ? (1).

Et THÉOPHILE GAUTIER, dans ces lignes moins connues de son « *Voyage en Italie* » ? Il y décrit, (2) avec une habileté amusante, un couvent où les Autrichiens ont installé une caserne.

« La guerre habite l'antique asile de la paix ; les soldats, ces moines violents, ont remplacé les moines, ces soldats paisibles ; la caserne s'emboîte toujours aisément dans le monastère ; les régiments et les communautés, ces multitudes solitaires, se ressemblent par un point : l'absence de famille. Le pavé des longues arcades, troublé autrefois par le bruit monotone des sandales, résonne aujourd'hui sous les crosses des fusils ; le tambour bat où tintait la cloche ; le jurement éclate où murmurait la prière ; la vie militaire, avec sa brutalité, s'étale à travers les cours : ici, c'est une chemise qui sèche, là un pantalon écarté qui gambade au vent ; partout, des caissons ouverts, des rateliers d'armes, des gamelles et des victuailles, le désordre discipliné du camp.

A condition d'êtres discrètes et variées, les symétries grammaticales augmentent notablement la valeur du style et ne sont pas à dédaigner. Nous verrons comment elles se combinent avec d'autres symétries, et tout d'abord avec les *mélodiques, dont nous allons maintenant parler.* —

(1) ***Chants du Crépuscule* : *Napoléon*.**
(2) p. 59.

CHAPITRE IV

Les symétries mélodiques

Les symétries grammaticales n'ont par elles-mêmes aucun caractère musical. Il n'en est pas de même de celles dont nous allons nous occuper maintenant, notamment des *mélodiques*. Le dessin mélodique de la phrase résulte du jeu des sons dans cette phrase. Il est déterminé, en effet, par *l'élévation plus ou moins grande de la voix sur les diverses syllabes,* et particulièremènt sur celles qui portent des accents toniques.

Les instruments enregistreurs de la phonétique expérimentale le révèlent très exactement. Nous choisirons quelques exemples sur les tracés que nous avons obtenus avec un appareil de M. l'abbé Rousselot et sous sa direction. Nous en citerons quelques autres empruntés aux tracés de M. Lote et à ceux de M. Landry. Les chiffres indiquent le nombre des vibrations doubles par seconde, calculé, en principe, pour chaque son vocalique, aux endroits où elles sont le plus fréquentées :

A) MES TRACES.

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ;

1re exp. 250 250 181 166 125

2e » 250 200 200 166 125

Les astres émaillaient le ciel profond et sombre.

1re exp. 200 200 125 166 125

2e » 250 166 200 200 166

V. Hugo : *Lég. des S., Booz endormi.*

Pour vivre et pour sentir, l'homme a besoin des pleurs ;

1re exp. 200 200 166 166 166 250 166 166 166 166 125 111

2e » 200 200 166 166 125

La joie a pour symbole une plante brisée

1re exp. 143 166 166 333

2e » 200 200 166 250

Humide encor de pluie et couverte de fleurs.

1re exp. 143 154 166 143 111

2e » 200 185 166 166 111

A. de Musset : *Nuit d'Octobre.*

« Le méchant se craint et se fuit

200 200 250 166 200 125 166 125

J.-J. Rousseau :

Ce n'était pas encore la nuit, (1)

166 250

c'était seulement l'absence du jour ;

200 143 143

l'air était doux comme le lait et le miel,

166 143 166 125

et 'lon sentait à le respirer

200 333

un charme inexprimable. »

166 118

Chateaubriand : *Les Martyrs.*

(1) Le texte a été écrit de mémoire avant l'expérience et légèrement modifié.

B) TRACÉ DE M. LANDRY. (v. son ouvr. p. 163).

Celui qui met un frein à la fureur des flots ;
225 240 220 220 240 240 240 240 240 240 240 270

Sait aussi des méchants arrêter les complots.
190 200 205 200 200 215 185 185 170 160 160 140

Soumis avec respect à sa volonté sainte,
200 240 235 245 245 220 200 210 210 210 210 285

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.
185 215 250 190 195 260 175 185 190 180 165 160

Racine : *Athalie*, 1, 1, 61.

C). TRACÉS DE M. LOTE. (vol. III, p. 57).

Cf. Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
230 215 200 150 160 150 170 220 240 260

Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infâmie.
180 220 220 230 240 220 180 180 200 160 170 150

Corneille : *Le Cid*, III, 4.

Le dessin mélodique de chaque texte dit à haute voix dépend, non seulement des idées qui y sont exprimées, mais encore de la façon dont le diseur l'interprète, des sentiments qu'il éprouve et de ses habitudes personnelles. Il est donc très variable. Toutefois, il présente certaines symétries constantes et fort curieuses, notamment celle sur laquelle il convient maintenant d'insister.

Dans une phrase, en général, qu'elle soit simple ou complexe, notre voix, par ses modulations, fait apparaître deux parties successives, qui contrastent l'une avec l'autre, en même temps qu'elles se complètent l'une l'autre. Elle oppose l'une à l'autre les deux syllabes finales de ces deux parties, en prononçant l'une de manière à faire entendre *la note la plus haute de la phrase,* et l'autre de manière à faire entendre *la plus basse*. On pourrait appeler l'un de ces deux endroits « coryphe » (du grec koryphè, point culminant, sommet), et l'autre, « hyporée » (pied de la montagne) ; l'accent le plus élevé serait « l'accent coryphée » et le plus

bas « l'accent hyporée ». Mieux vaut tenir compte des noms de *protase* et *d'apodose,* ou encore d'*anabase* et de *catabase,* donnés parfois à la partie montante et à la partie descendante de la phrase, et nommer « *protatique* » ou « *anabatique* » le premier accent, et le second « *apodotique* », ou « *catabatique* » (1), Il est naturel que celui-ci arrive plutôt au milieu d'une phrase que l'on dit à haute voix, à un moment où, ayant les poumons pleins d'air, on peut émettre avec force un son aigu, et l'autre, à la fin d'une phrase, à un moment où s'achève d'ordinaire un mouvement respiratoire. La marche du dessin mélodique est d'ailleurs celle qu'on observe en général dans tout effort humain : elle est ascendante, puis descendante.

Nous allons maintenant étudier *les rapports de la symétrie mélodique avec la syntaxe et avec le sens.* Pour cette étude, il est nécessaire de réunir les observations et des expériences. Par contre il n'est guère utile d'avoir recours aux instruments enregistreurs : il suffit de choisir un certain nombre de phrases appartenant aux différents types que l'on veut connaître, de les lire soi-même à haute voix, et de les faire lire ou réciter successivement par des sujets variés, en notant chaque fois la place des deux principaux accents mélodiques.

Cette place n'est pas douteuse dans la plupart des cas. Il y en a d'autres, sans doute, où l'on est en présence de plusieurs façons de dire. Mais *l'on aurait tort de leur attribuer une valeur égale.* Il y en a certainement une que l'on doit préférer à toute autre. Ce n'est pas toujours la plus fréquente. Pour la connaître, il est rationnel de s'en rapporter à certains *principes,* que l'on peut tirer des faits. Choisissons une proposition très simple, mais complète, comprenant un sujet et un attribut reliés par le verbe être :

la sociét*é* — était ignor*an*te.

(1) **Plus simples encore seraient les noms d'accent « médial », intonation « médiale », accent « final », intonation « finale ».**

Aucune hésitation possible : l'accent protatique est sur le sujet, l'accent apodotique sur l'attribut. Cette disposiiton ne change pas si l'on ajoute des compléments au sujet et à l'attribut, à condition de suivre l'ordre normal des mots :

« la société de l'ancienne Fr*an*ce — était fort ignorante sans aucun d*ou*te.

L'un des deux accents est seulement reporté à la fin du groupe du sujet, l'autre à la fin du groupe de l'attribut.

Supposons maintenant qu'au lieu de l'attribut et de la copule nous trouvions un verbe « attributif » :

Rac*i*ne — triomph*a*
le grand Rac*i*ne — triomph*a*
le rival de Corn*ei*lle — triomph*a*

l'accent protatique est sur le sujet ou le groupe du sujet, l'apodotique sur l'attribut.

Si le verbe a un « complément d'objet » et même s'il a en outre un complément d'attribution, la place du premier accent reste la même ; le second recule jusqu'à la dernière syllabe tonique du groupe de l'attribut.

Rac*i*ne — triompha de ses ennem*i*s.
Chapel*ain* — distribuait des pensions aux écriv*ain*s.

Il est visible que ces deux accents *terminent les deux, « demi-plans » logiques de la proposition*. Par conséquent, lorsque la limite qui les sépare avance ou recule, l'accent le plus élevé avance ou recule en même etmps. Il ne faut donc pas s'étonner que *« l'effacement du sujet »* et *l'inversion* en entraînent le déplacement.

On constate le fait, par exemple, lorsque le nom-sujet est remplacé par un pronom :

il triomph*a* — de ses ennem*is*
il distribuait des pensi*on*s — aux écriv*ain*s.

Le sujet perdant de son importance, un nouveau groupement des mots s'opère aussitôt, et la position de l'accent protatique est modifiée.

L'inversion se réduit parfois à l'interversion des deux demi-phrases. La première devenant la dernière, prend l'accent final, et l'autre l'accent « médial ».

> Et tombent avec eux d'une chute comm*u*ne —
> Tous ceux que leur fortune
> Faisait leurs servit*eu*rs.
>
> MALHERBE : *Paraphrase du Psaume,* CXLV.

> Un jour, sur ses longs pieds, allait, je ne sais *où*,
> Le héron au long bec emmanché d'un long c*ou*...
>
> LA FONTAINE : VII, 4.

Mais l'inversion qui nous intéresse le plus ici est celle qui consiste dans *l'avancement* d'un complément. Le complément *avancé* produit, nous l'avons dit, un effet de surprise et attire l'attention sur lui. L'accent mélodique « central » lui donne plus de relief encore.

Souvent, par exemple, un complément circonstanciel passe avant le verbe :

> Chapelain à tous ses am*i*s — distribuait des pensi*on*s
> A tous ses am*i*s — Chapelain distribuait des pensi*on*s
> La société, à cette ép*o*que — était peu civilis*é*e
> A cette ép*o*que — la société était peu civilis*é*e

Si le verbe est précédé de plusieurs compléments, c'est le plus important qui porte l'accent : il est d'ordinaire placé le dernier :

> A la fin de sa carrière, non sans dép*i*t — Corneille se vit supplanté par son riv*a*l.

On doit encore considérer comme « *avancés* » un complément circonstanciel qui apparaît avant un complément d'attribution, et un complément d'attribution qui se trouve avant un complément d'objet : ils sont accentués de même, à moins qu'on n'ait des raisons particulières d'insister sur le sujet ou qu'ils aient eux-mêmes une faible valeur :

> Le stoïcisme apportait à quelques âmes d'él*i*te — un puissant réconf*o*rt.
>
> Descartes se livrait avec enthousi*a*sme — à l'étude des sci*en*ces.

Nous n'avons cité jusqu'ici que des propositions « énonciatives ». Dans les phrases *interrogatives,* on trouve aussi un accent mélodique « central » et un accent final, et ces deux accents s'opposent l'un à l'autre d'une manière analogue. Mais ces phrases suivent une marche à peu près inverse : elles se terminent par l'intonation la plus élevée :

> Le reste du m*on*de — n'était-il pas barb*a*re ?
> Rac*i*ne — ne triompha-t-il pas de ses ennem*i*s ?

On peut en dire autant des phrases exclamatives :

> Le pauvre esprit de f*e*mme, — et le sec entreti*en* ! »
>
> MOLIÈRE : *Misanthrope* (scène des Portraits).
>
> Vous êtes le phén*i*x — des hôtes de ces b*o*is !
>
> LA FONTAINE : *Le Corbeau et le Renard,* I, 2.
>
> J'ouvrirais pour si p*eu* — le bec ! aux di*eux* ne pl*ai*se !
>
> IDEM : VII, 4.

Il en est de même enfin de certaines phrases dont le ton se rapproche de celui de l'exclamation :

> « Mon am*i* — est rentré chez lui en aéropl*a*ne...
> « Un pareil tal*ent* — ne se rencontre pas souv*ent*...
> « Il n'est pas si b*on* — qu'il le prét*en*d.
> « L'ouvri*er* — viendra sans faute à huit h*eu*res.
> « La situati*on* — n'est pas encore désespér*ée*.

Examinons maintenant la *phrase complexe,* contenant une ou plusieurs subordonnées. La symétrie mélodique en soulignera précisément la *composition binaire* que l'analyse syntaxique nous y a fait découvrir.

Nous avons déjà distingué plusieurs types de phrases complexes. Lorsqu'une principale est suivie d'une ou plusieurs subordonnées, l'accent anabatique est à la fin de la principale :

> « Les hommes ne vivraient pas longtemps en sociét*é* — s'ils n'étaient dupes les uns des *au*tres. »
>
> LA ROCHEFOUCAULD : *Réf. Mor.* 87.

Il est, au contraire, à la fin de la subordonnée ou des subordonnées qui précèdent la principale, même si celle-ci est suivie en outre d'une ou plusieurs subordonnées :

> Après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses t*ou*rs, —
> Jeannot Lapin retourne aux souterrains séj*ou*rs.
>
> La Fontaine : VII, 16.

La principale est-elle *interrompue* par une ou plusieurs subordonnées ? elle est, en général, traitée *comme si elle n'était pas morcelée :* l'esprit en relie les fragments. Toutefois *si elle commence et finit avec la phrase,* c'est la proposition subordonnée qui porte l'accent mélodique « central », ou la dernière des subordonnées, s'il y en a plusieurs. Il est intéressant de comparer ces deux phrases :

« Le chef de la Pléiade, bien qu'il fût doué d'un merveilleux génie, n'a pas eu toute la gloire qu'il mérit*ai*t, — parce qu'il a manqué de mesure dans l'imitation des anci*en*s.

« Le chef de la Pléiade, bien qu'il fût doué d'un merveilleux gén*ie*, — n'a pas eu toute la gloire qu'il mérit*ai*t.

Lorsqu'une phrase est composée de propositions *coordonnées,* celles-ci forment souvent ensemble un système, et l'on constate alors entre elles, à la réflexion, des rapports de *subordination logique.* Les propositions logiquement subordonnées doivent avoir l'accentuation mélodique qu'elles auraient si elles l'étaient grammaticalement. Par exemple, cette phrase de Diderot :

« J'étais le maître absolu de ma vieille robe de ch*a*mbre ; — je suis devenu l'esclave de la nouv*e*lle. »

(Regrets sur une vieille robe de chambre).

équivaut à celle-ci :

« Alors que j'étais le maître absolu de ma vieille robe de ch*a*mbre, — je suis devenu l'esclave de la nouv*e*lle. »

De même celle-ci :

« Mon luxe est de frîche d*a*te, — et le poison n'a pas encore ag*i*. »

Ibid.

équivaut à cette autre :

« Comme mon luxe est de fraîche *da*te, — le poison n'a pas encore a*gi*. »

D'autres fois, cependant, la ponctuation est trompeuse, et telle coordonnée est vraiment, quant au sens, une *indépendante*. Dans cette phrase de Molière, n'en est-il pas ainsi des deux premières propositions ?

« Il faut, — parmi le m*on*de, — une vertu trai*ta*ble ;
« A force de sag*e*sse — on peut être blâm*a*ble ;
« La parfaite raison fuit toute extrémit*é*, —
« Et veut que l'on soit sage avec sobriét*é*.

Misanthrope, I, 1, v. 149 sq.

Par contre, la dernière paraît être subordonnée à l'avant-dernière. La composition de la suivante est analogue :

« Cette grande roideur des vertus des vieux *â*ges —
« Heurte trop notre siècle et les communs us*a*ges ;
« Elle veut aux mortels — trop de perfecti*on* :
« Il faut fléchir au t*em*ps — sans obstinati*on* ;
« Et c'est une folie à nulle autre sec*on*de —
« De vouloir se mêler de corriger le m*on*de.

IBID : v. 153 sq.

Lorsque, plusieurs coordonnées étant groupées dans une phrase, certaines d'entre elles sont accompagnées d'une ou plusieurs subordonnées, chaque principale forme avec ses subordonnées un *système distinct ;* et ce système présente à peu près le dessin mélodique qu'il aurait s'il était isolé. Toutefois l'élévation plus ou moins grande de la voix sur les accents « anabatiques » montre, à l'occasion les liens de dépendance logique qui existent entre les propositions coordonnées ou justaposées. Chaque phrase ainsi organisée demande une étude spéciale. Il y a deux systèmes à peu près indépendants dans ces vers d'Alfred de Musset :

1. Sombre et silencieux, étendu sur la pierre,
Partageant à ses fils ses entrailles de p*è*re,
Dans son amour sublime il berce sa doul*eu*r,

2. Et, regardant couler sa sanglante mamelle,
Sur son festin de mort il s'affaisse et chanc*e*lle,
Ivre de volupté, de tendresse et d'horr*eu*r.

La Nuit de Mai.

Il y en a deux, également, dans les suivants :

1. Mais parfois, au milieu du divin sacrifice,
Fatigué de mourir dans un trop long supplice, —
Il craint que ses enfants ne le laissent viv*ant* ;
2. Alors, il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et, se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adi*eu*, —
Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
Et que le voyageur attardé sur la plage
Sentant passer la mort, se recommande à Di*eu*.

IBID.

Le second système est merveilleusement constitué : la voix s'élève peu à peu sur les finales des propositions jusqu'au point culminant, pour redescendre ensuite graduellement.

Tous les groupes de mots auxquels l'esprit reconnaît une importance égale et un rôle logique semblable à ceux des propositions subordonnées, sont, au point de vue mélodique, traités comme celles-ci :

« *A la veille d'un si grand jour, et dès la première bataille*, — il est tranquille, tant il se trouve dans son naturel... »

Bossuet : *Or. fun. du Prince de Condé*, 1re partie.

« *Avec de la vertu, de la capacité, et une bonne conduite*, — l'on peut être insupportable. »

La Bruyère : V.

« Aussi, *quoique de mœurs faciles et molles en apparence*, — M. Grandet avait-il un caractère re br*onze*. »

Balzac : *Eugénie Grandet.*

L'étude mélodique nous permet également de vérifier ce que nous avons dit des *complétives* ordinaires, des *interrogatives indirectes*, des *relatives déterminatives* et en général de toutes les propositions « *englobées* » dans d'autres propositions. L'esprit y voit habituellement, non des subordonnées distinctes, mais des éléments d'une proposition :

J'avais franchi les monts *qui bornent cet Etat*,
Et trottais comme un jeune rat
Qui cherche à es donner carrière, —
Lorsque deux animaux m'ont arrêté les y*eux*...

La Fontaine : VI, 5.

« Le maréchal de Villeray prit soin *que ce concert devînt une manière de fête,* — à laquelle il fit ajouter un feu d'artifice. »

SAINT-SIMON : *Mémoires.*

Au reste la symétrie mélodique est toujours d'accord avec la composition binaire que la *logique* nous a forcés à reconnaître dans toute phrase. Tous les exemples que nous avons cités au chapitre précédent pourraient servir à la montrer.

*
* *

Les lois que nous venons d'énumérer et d'illustrer par des exemples se trouvent en fait parfois violées. On aurait tort cependant de n'y voir que des règles arbitraires, parce qu'elles sont toutes des conséquences d'un même principe, dont la vérité est constamment prouvée par l'expérience. On pourrait le formuler ainsi : *la symétrie mélodique, dans chaque phrase, dépend de l'importance relative et du rôle logique attribués par l'esprit aux différents mots et groupes de mots qui en forment le contenu.* Lorsque deux « diseurs » sont en désaccord, il ne faut pas en conclure qu'il n'y a point de règles, mais que l'un des deux a dû se tromper.

Au mois d'octobre 1922, j'ai fait réciter à haute voix par quelques élèves appartenant à la classe de première d'un Lycée le fameux passage de la tragédie de « Polyeucte » où Pauline raconte à Stratonice le songe qu'elle vient d'avoir. Dix-neuf élèves ont récité les douze premiers vers et dix seulement les douze derniers. J'ai noté la place que chacun d'eux a donnée aux deux principaux accents mélodiques. Pour les phrases suivantes, ils ont été parfaitement d'accord :

Il n'était point couvert de ces tristes lamb*eaux*
Qu'une ombre désolée emporte des tomb*eaux* ;
Il n'était point percé de ces coups pleins de gl*oi*re
Qui, retranchant sa vie, assurent sa mém*oi*re ;
Il semblait triomphant et tel que, sur son ch*a*r,
Victorieux, dans Rome entre notre Cés*a*r...
.............................et, ce jour expir*é*,
Pleure à loisir l'époux que tu m'as préfér*é*.

De même pour celles-ci :

> A ces m*o*ts, j'ai frém*i* ; mon *â*me s'est troubl*ée* ;
> Ensuite, des chrétiens une impie assemblée,
> Pour avancer l'effet de ce discours fat*a*l,
> A jeté Polyeucte aux pieds de son riv*a*l...
> Hélas ! c'est de tout p*oin*t ce qui me désesp*è*re,
> J'ai vu mon père même, un poignard à la m*ain*,
> Entrer le bras levé pour lui percer le s*ein* :
> Là, ma douleur trop f*o*rte a brouillé ces im*a*ges ;
> Le sang de Poly*eu*cte a satisfait leurs r*a*ges.

Par contre, j'ai constaté deux façons de dire les vers suivants ; je les indiquerai l'une après l'autre, en finissant par celle que je considère comme la meilleure :

1. Je l'ai vu, cette n*ui*t, ce malheureux Sévère,
   La vengeance à la main, l'œil ardent de col*è*re... (8 élèves sur 19)
2. Je l'ai v*u*, cette nuit, ce malheureux Sévère,
   La vengeance à la main, l'œil ardent de col*è*re... (11)
1. P*o*rte à qui tu voudras la faveur qui m'est due,
   Ingrate, m'a-t-il d*i*t... (7)
2. Porte à qui tu voudr*a*s la faveur qui m'est due,
   Ingrate, m'a-t-il dit... (12)
1. Soud*ain*, à son secours j'ai réclamé mon p*è*re... (3 élèves sur 10)
2. Soudain, à son sec*ou*rs j'ai réclamé mon p*è*re... (7)
1. Je ne sais ni comm*en*t ni quand ils l'ont tu*é*,
   Mais je sais qu'à sa m*or*t tous ont contribu*é*. (2)
2. Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tu*é*,
   Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribu*é*. (8)

Au mois de Janvier 1921, j'avais fait réciter, dans des conditions analogues, une tirade de Dorante, dans la « Critique de l'Ecole des Femmes » de Molière, celle où il déclare la comédie plus difficile que la tragédie. Les élèves en avaient tous accentué la majeure partie de la même manière :

« Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les Destins, et dire des injures aux Di*eu*x, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le m*on*de. Lorsque vous peignez des

héros, vous faites ce que vous voul*ez*. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressembl*an*ce ; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveill*eux*. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nat*u*re. On v*eu*t que ces portraits ress*em*blent ; et vous n'avez rien f*ai*t, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâm*é*, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites... »

Critique de l'*Ec. des F.*, scène IV.

En revanche, ils avaient accentué la fin suivant deux méthodes différentes :

1. « Mais ce n'est pas assez dans les *au*tres, il y faut plaisant*er* ; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes g*en*s. »

2. « Mais ce n'est pas ass*ez* dans les *au*tres ; il y f*au*t plaisant*er* ; et c'est un étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes g*en*s. »

Ces divergences entre les « diseurs » ne prouvent pas du tout qu'il y ait pour certaines phrases deux façons de dire aussi bonnes l'une que l'autre : il y en a toujours une, à mon sens qu'il faut préférer ; pour la découvrir, il faut étudier soigneusement ces phrases et s'efforcer d'en pénétrer le sens.

***

Les observations précédentes sont loin d'être complètes ; mais elles me paraissent être les plus importantes. En tout cas, elles suffiront, je pense, pour montrer le rôle de la principale symétrie mélodique. Elle consiste essentiellement *dans l'opposition de deux sons faisant partie d'un système, et dont l'un est le plus élevé et l'autre le plus bas.* Cette opposition les met tous deux en évidence, et avec eux les mots et groupes de mots où ils apparaissent. L'un ressort plus que l'autre, sans doute, à savoir le plus élevé. Il est au

point culminant de la phrase et l'on sait que l'élévation de la voix sur un mot est un procédé communément employé pour attirer l'attention sur lui :

Vous n'oublierez pas de venir à trois h*eures*...

Toutefois le contraste entre deux faits de conscience, par conséquent entre deux sons, profite à tous les deux. Ce *double accent* mélodique est certainement un instrument naturel de *groupement* et *d'illumination,* qui s'ajoute au jeu des symétries logiques et grammaticales. D'une part, il nous force à remarquer les éléments les plus importants de la pensée. D'autre part, il nous permet d'en suivre la marche avec moins de peine. Les deux accents symétriques sont comme deux signaux : l'un annonce que la première partie de la phrase est terminée ; il excite la curiosité et fait attendre la dernière partie ; l'autre avertit que la phrase est tout à fait achevée.

La symétrie mélodique est étroitement liée aux symétries grammaticales et logiques. Une fois les mots d'une phrase choisis et ordonnés, elle y apparaît nécessairement : c'est une élégance naturelle, toujours exempte d'affectation. L'on pourrait donc croire qu'elle est soustraite absolument à la volonté de l'écrivain. A vrai dire, elle dépend *indirectement* de cette volonté, puisque le choix et l'ordre des mots eux-mêmes en dépendent. Il peut s'arranger de façon que les deux accents, et notamment le plus élevé, *tombent sur les deux mots ou les deux groupes de mots qu'il importe le plus de mettre en vedette.* La Fontaine commence ainsi une de ses fables.

La Mort ne surprend point le s*a*ge...

Livre VIII, 1.

L'accent « anabatique » se trouve sur « mort », le catabatique » sur « sage ». Ils sont fort bien placés, puisque le poète se propose dans cette fable de montrer comment la

sagesse nous conseille d'agir à l'égard de la *mort.* Il aurait fait ressortir, non plus l'idée de mort, mais celle de « surprise » s'il avait écrit :

Pour le sage, la mort n'est point une surprise ;

mais il ne l'a pas fait, et il a eu raison.

Voici maintenant une phrase de J.-J. ROUSSEAU:

« A peine est-il, dans nos plus vives jouissances, un inst*ant*, où le cœur puisse véritablement nous dire : « Je voudrais que cet instant durât touj*ours*. »

Rêveries d'un Promeneur solitaire, 5ᵉ promenade.

Combien le contraste des deux accents mélodiques extrêmes fait valoir heureusement celui des deux mots « instant » et « toujours » ! Supposons que l'on écrive :

« A peine, dans nos plus vives jouissances, un instant se présente-t-il, où le cœur puisse véritablement nous dire : « je voudrais que cet instant durât touj*ours*. »

A la place du mot « instant », c'est une expression insignifiante : « se présente-t-il », qui se trouve, pour ainsi dire, hissée par la mélodie au point culminant de la phrase; et celle-ci perd aussitôt de sa fermeté et de sa clarté.

Prenons un dernier exemple. On connaît cette période poétique de Châteaubriand :

« Au lieu de ce soleil couchant, dont le rayon allongé tantôt illumine une forêt, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers ; au lieu de ces accidents de lumière qui nous retracent chaque matin le miracle de la créati*on*, — les anciens ne voyaient partout qu'une uniforme machine d'opéra. »

Génie du Christ. 2ᵉ partie, livre V, ch. 1.

Au point de vue mélodique, elle est excellemment construite. Le « miracle de la création » s'oppose d'une manière frappante à l' « uniforme machine d'opéra » de l'antiquité. Supposons qu'elle commence par la proposition qui la termine : la division mélodique reste la même : mais quelle

différence ! Le « miracle de la création » descend au pied de la montagne, et l' « uniforme machine d'opéra » s'élève jusqu'au sommet, qu'elle est indigne d'occuper. De plus, aux points de vue du syllabisme et du rythme, l'équilibre de la période est moins satisfaisant ; et l'on s'aperçoit que la composition rythmique et le volume syllabique de la protase et de l'apodose sont loin d'être indifférents. Mais nous ne pourrons pleinement nous en rendre compte que lorsque nous aurons étudié le syllabisme et le rythme.

CHAPITRE V

Les symétries syllabiques

Nous appellerons *syllabisme* les ressemblances qui apparaissent au point de vue du *nombre des syllabes* entre deux ou plusieurs parties d'une phrase ou d'un développement. On considère souvent le syllabisme comme une sorte de parure artificielle, destinée à orner, si l'on veut, notre langage littéraire, lorsqu'il devient l'interprète de la poésie. C'est en méconnaître la vraie nature. En réalité c'est un caractère essentiel de ce langage, et il n'est pas spécial à nos vers ; il appartient également à notre prose. D'ailleurs, tout peuple qui admet constamment dans ses vers un genre de symétrie prouve par là-même qu'il y est sensible et qu'il est, par suite, tout disposé à l'admettre dans sa prose.

On constate souvent l'existence du syllabisme dans les littératures primitives, notamment dans la poésie syriaque (1), dans les livres sacrés des anciens Perses (2), et dans la plus vieille poésie souscrite que nous connaissions, celle des Védas. Le çloka, vers de seize syllabes, était divisé

(1) Edelestand du Méril : *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*, p. 62, n. 1.

(2) R. de la Grasserie : *Essai de Rythmique comparée*, p. 6.

en deux padas, et le nombre des syllabes y était toujours le même (1). La versification des Mandchoux se fondait sur le même principe (2). Dans celle du vieux-haut-allemand, on compte les syllabes accentuées, les « sommets » (3). « Il y a des vers courts (Kurzzeilen) qui ne se composent que de syllabes accentuées, que de sommets. Alors le principe apparaît dans toute sa pureté. Le « vers court » se compose de quatre syllabes accentuées soit de l'accent principal (hochton) soit de l'accent secondaire (tiefton)... Entre ces quatre syllabes peuvent s'en trouver ou ne pas s'en trouver d'atones. » — D'autres versifications anciennes, sans adopter le syllabisme exact, tiennent un certain compte du nombre des syllabes. C'est, par exemple, la versification prosodique des Grecs et des Latins ; le nombre des syllabes y varie peu dans les pieds rythmiques de chaque espèce, et il est approximativement le même dans les vers d'un même type. Ce système se rencontre encore dans certains poèmes sanscrits. (4)

Au moyen âge, dans toutes les langues dérivées du latin, le syllabisme est un principe essentiel de la versification, bien qu'il ne soit pas toujours respecté. (5). Enfin, l'emploi s'en est généralisé dans les temps modernes, en Allemagne et en Angleterre, aussi bien qu'en France, en Espagne et en Italie.

***

Le vers français, dès ses débuts, est *syllabique* comme l'italien et l'espagnol. Nos premiers poètes ont bien essayé de composer des vers rythmiques, dont chacun était « un assemblage de syllabes plus ou moins nombreuses, grou-

---

(1) Edelestand du Méril : *Op. cit.* p. 10, n. 4.

(2) *Ibid*, p. 7, n. 5.

(3) R. de la Grasserie : *op. cit.* p. 36 sq.

(4) Bergaigne et Henry : *Manuel pour étudier le sanscrit*, 1890, p. 38-46.

(5) Edelestand du Méril, op. cit. p. 61, n. 2.

pées sous un nombre fixe d'accents ». (1). Ce système est suivi dans la « Cantilène de Sainte-Eulalie ». Mais il n'a pas prévalu.

Quelques métriciens se sont efforcés de discerner avec précision les *origines* latines de notre vers traditionnel, sans y parvenir entièrement. Ils ont cependant projeté de la lumière sur certains points. Ils ont montré, notamment, qu'il avait pu venir du vers latin prosodique par deux chemins différents, l'un direct, l'autre indirect, *sans passer* ou *en passant* par le vers latin rythmique. D'une part, en effet, certains vers latins prosodiques ont pu donner naissance à nos vers syllabiques, à savoir tous ceux qui, destinés à être chantés, avaient un nombre fixe de syllabes (2). Dans les autres, non seulement l'isosyllabie est possible, mais encore elle est très fréquente. On n'a pas besoin de faire de longues recherches pour s'en convaincre. Ouvrons au hasard l'Enéide de Virgile, puis l'Art Poétique d'Horace, et comptons chaque fois les syllabes des vers dans le premier passage qui se présentera à nous. La démonstration sera faite : les vers d'un même nombre de syllabes ne manquent pas dans ces deux poèmes.

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,	15
Quidve dolens regina deum tot volvere casus	15
Insignem pietate virum, tot adire labores	16
Impulerit. Tantaene animis caelestibus irae !	15
Urbs antiqua fuit, Tyrii tenuere coloni	16
Karthago, Italiam contra Tiberinaque longe	16
Ostia, dives opum studiisque asperrima belli ; etc	16

VIRGILE : *Enéide*, I, v. 8 sq.

Credite, Pisones, isti tabulae fore librum	15
Persimilem, cujus, velut aegri somnia, vanae	15
Fingentur species, ut nec pes nec caput uni	14
Reddatur formae. Pictoribus atque poetis	14
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas	15

HORACE : *Art Poétique*, 6-14.

---

(1) CH. AUBERTIN : *La versification française et ses nouveaux théoriciens*, p. 29.

(2) R. DE LA GRASSERIE : op. cit. p. 160 sq.

D'autre part, les Latins ont pratiqué un système accentuel ou rythmique, dans lequel le nombre des syllabes était « préfixé » pour chaque type de vers. Au dire de certains, ce système aurait de tout temps existé chez eux à côté du système prosodique, et distingué la poésie populaire de la poésie savante. Mais il est plus vraisemblable que le développement de la versification accentuelle chez les Romains, remonte seulement aux bas-temps de leur littérature. (1). Les Grecs et les Latins des époques classiques, dans la prose comme dans les vers, étaient sans doute insensibles à l'accent. « Leurs traités de rhétorique conseillent à l'orateur certaines combinaisons de longues et de brèves, et entrent à cet égard dans les détails les plus minutieux ; mais nulle part ils ne semblent concevoir seulement la pensée que l'accent puisse contribuer à l'euphonie. » (2). Mais aux bas-temps, remarque M. Havet, se produit peu à peu dans l'accentuation latine un changement important, qui lui permet de devenir rythmique : l'accent, qui était jusqu'alors de nature purement *mélodique,* se transforme graduellement en accent *d'intensité.* « Lorsque l'accent fut entièrement d'intensité, écrit R. de la Grasserie (3), il attira toute la quantité à lui ; en même temps se développèrent les accents secondaires. La versification ne peut donc plus reposer que sur l'accent, et grâce au développement des accents secondaires, les syllabes deviennent accentuées de deux en deux, l'ictus se porte naturellement sur ces syllabes. Il en résulte encore que le nombre des syllabes devient fixe. » La versification latine ainsi transformée devint celle des poèmes liturgiques et, favorisée par la religion, prit en France un grand essor.

Des deux hypothèses précédentes, la première, si séduisante qu'elle soit, est la moins soutenue, et la moins soute-

(1) R. de la Grasserie : op. cit. p. 159.
(2) Louis Havet : *Cours élémentaire de Métrique grecque et latine,* p. 226 sq.
(2) *Op. cit.* p. 42 sq.

nable. Nos premiers poètes, étant lettrés, n'ignoraient pas la nature des vers classiques gréco-latins, et ne pouvaient guère songer à y chercher des modèles, lorsqu'ils ont voulu créer le vers français. Celui-ci devait être nécessairement très différent de ceux-là puisque, étant donné la quantité incertaine de nos syllabes, il ne pouvait être prosodique. Le syllabisme même des vers lyriques anciens ne leur apparaissait sans doute pas comme une condition essentielle de ces vers, mais comme une conséquence accidentelle de leur adaptation à la musique. Au contraire, les vers latins accentuels utilisés par l'Eglise leur offraient des modèles tout indiqués, et pouvaient leur suggérer la pensée de composer des vers syllabiques tels que nos vers romans. Ceux-ci ont, en effet, deux caractères principaux qui appartiennent aussi à ceux-là : *l'accentuation rythmique* et le *syllabisme,* tandis qu'ils n'ont de commun avec les vers lyriques anciens que le syllabisme. Pour transformer en vers roman le vers latin liturgique, il suffisait d'augmenter dans celui-ci l'importance du syllabisme et de diminuer celle des accents. Ce changement s'opéra peu à peu *grâce à l'union des vers et de la musique.* Le vers liturgique avait un grand nombre d'accents, les syllabes fortes y revenant de deux en deux ; au contraire, nos plus longs vers romans n'en ont guère que deux, situés à la fin des deux hémistiches. Cette différence n'a rien de surprenant. Ce qui frappait les esprits dans les vers latins *chantés,* était sans doute beaucoup moins les accents, nécessairement *effacés par la musique,* que le nombre des syllabes. Rien d'étonnant que certains d'entre eux, les plus faibles, aient tendu à disparaître. Le même phénomène devait naturellement se produire pour les vers français chantés. Nous savons que l'Eglise favorisa la composition de poèmes en langue romane, destinés, les uns aux cérémonies du culte, les autres à l'édification des fidèles : cantilènes et vies des saints. Des chants profanes surgirent aussi, chants guerriers et cantilènes héroï-

ques, d'où sont sorties plus tard nos chansons de geste (1). Dans tous ces poèmes français, le syllabisme était, en quelque sorte, appelé et mis en évidence par la musique. Il faut ajouter à cela que notre langue se prêtait merveilleusement à la prédominance du syllabisme : son accentuation était beaucoup moins sensible que celle de la langue latine et, d'autre part ses syllabes étaient plus distinctes, et, par conséquent, plus faciles à compter que celles du latin. Bref, ***le syllabisme était en harmonie avec le génie même de notre langue,*** et c'est la principale raison de son triomphe dans notre versification.

Pour achever de montrer d'où proviennent les lois syllabiques de celle-ci, on a cherché souvent de quel type classique de vers latin, employé et dénaturé par la poésie rythmique, a pu sortir tel type de vers français. Pour notre *octosyllabe,* il faut le rattacher au vers ïambique dimètre. S'agit-il de notre *décasyllabe,* le plus important de nos vers romans? Si l'on en croit L. Gautier, ten Brink et Bartsch, il serait venu du tetramètre dactylique hypercatalectique; selon Littré et Quicherat, du saphique ; selon Benloew, du trimètre ïambique ; selon Victor Henry, du trimètre ïambique scazon (2); selon M. Havet, de l'hexamètre latin (3). R. de la Grasserie pense qu'il ne faut pas chercher de vers latin dont le décasyllabe « soit le calque exact et direct; c'est une fusion de vers isométriques » de différents types. Il est vraisemblable, en effet, qu'il n'a pas été obtenu par la reproduction directe d'un vers latin classique. Mais il a sans doute imité un vers latin rythmique. « L'hymne de Sainte-Agate », composé par le pape Damase au quatrième siècle, dit M. Ch. Aubertin (4), est en vers latins rythmiques de dix syllabes. Ces décasyllabes ne paraissent correspon-

(1) Ch. Aubertin : *op. cit.* p. 27 sq.
(1) R. de la Grasserie : *op. cit.* p. 160 sq.
(2) L. Havet : *op. cit.* p. 240 sq.
(3) Ch. Aubertin : *op. cit.* p. 36.

dre exactement à aucun type de vers prosodiques; mais ils représentent un type de vers latins rythmiques que d'autres poètes ont peut-être employé.

Quant à notre *alexandrin*, comme il n'apparaît qu'à la fin du onzième siècle, il est possible qu'il ait été inventé par nos poètes. Toutefois il a existé des dodécasyllables dans la poésie latine rythmique, et on a le droit de les rapprocher des asclépiades, qui ont douze syllabes et une césure après la sixième (1).

Notre versification se rattache donc clairement à la versification latine des bas-temps, et, par celle-ci à la versification latine de l'époque classique ; et l'on s'explique fort bien qu'elle soit syllabique. Si le syllabisme a existé dès l'origine dans nos vers, on peut être sûr qu'il a existé dès l'origine *dans notre prose*. D'une manière plus ou moins inconsciente, celle-ci a dû employer librement les procédés de ceux-là ; et le même peuple qui en a apprécié l'agrément dans un des deux langages, a été bien aise de les retrouver dans l'autre. Il en est encore ainsi dans les temps modernes.

Chaque fois qu'on étudie la prose d'un de nos grands auteurs, l'on ne manque jamais d'y rencontrer le syllabisme, et l'on en paraît tout surpris. Il n'y a pas cependant lieu de s'en étonner : on le rencontrerait également dans les exposés didactiques du moindre manuel et dans les articles de nos journaux. J'ouvre le « Matin » du 30 juin 1922, et je lis le compte-rendu d'une séance de la chambre des députés. Il est facile d'en extraire des phrases parfaitement équilibrées au point de vue syllabique surtout si l'on néglige de prononcer plusieurs e « muets »

« Déjà dans la séance de mardi matin 12
l'assemblée s'y était activement employée 12
Elle a hier en une demi-après-midi 12
expédié le restant. » 6

(1) Adolphe **Tobler** : *Le vers français ancien et moderne*, p. 118.

Tant il est vrai que le syllabisme est ordinaire dans notre langage, pour peu qu'il prenne un tour littéraire ! Si nous le remarquons moins dans notre prose, c'est qu'il y est « ondoyant et divers », et que souvent il y est soigneusement dissimulé. Il faut savoir précisément, dans la prose comme dans les vers, le reconnaître sous ses multiples aspects, si l'on veut en comprendre la nature et le rôle et en établir la théorie.

*
* *

La **théorie du syllabisme,** celle du moins qu'on obtiendrait en rassemblant une foule d'indications éparses dans beaucoup d'ouvrages, aurait besoin d'être complétée et mise au point. Pour la rendre plus satisfaisante, l'on ne saurait mieux faire, selon nous, que de se placer au point de vue de la sy *symétrie*. Le syllabisme est une espèce de symétrie. Or la symétrie, tout en conservant, au fond, la même nature, s'adapte nécessairement aux divers objets auxquels elle s'applique. Les caractères particuliers de la symétrie syllabique dans le français littéraire tiennent à ce fait qu'elle utilise les *syllabes* de notre langue, et que cette langue, qui n'a pas été seulement créée pour l'agrément, a une fonction pratique et des lois qu'on est tenu de respecter. Voyons donc comment s'y réalisent les conditions de la symétrie.

Nous avons déjà étudié ces conditions. Elles peuvent être réduites à deux principales : d'une part, la présence d'*éléments semblables ou analogues,* d'autre part, la disposition de ces éléments *à des places semblables ou analogues.*

Les éléments dont il s'agit ici sont des *groupes syllabiques* plus ou moins importants. Nous aurons donc à considérer, d'un côté toutes les ressemblances qui peuvent exister, au point de vue du nombre des syllabes, entre deux ou plusieurs groupes, L'HOMÉOMÉTRIE SYLLABIQUE, ou, si l'on veut, L'HOMÉOSYLLABIE ; d'un autre côté, celles qui pourront se produire, quant à leur place : L'HOMÉOTHÈSE.

On peut donner aux groupes correspondants le nom plus simple de *correspondants* ; nous réserverons celui d'*unité* à tout correspondant qui ne sera pas lui-même divisible en deux sections nettement correspondantes. Les *unités* forment des *groupes* (le plus souvent des dyades ou des triades) qui peuvent être correspondants ; et ces groupes peuvent à leur tour constituer des *systèmes* correspondants.

L'HOMÉOMÉTRIE SYLLABIQUE peut consister :

1° Dans *l'isométrie ou isosyllabie exacte et complète :* les correspondants ont alors exactement le même nombre de syllabes ;

2° Dans *l'isométrie approximative :* les correspondants ont à peu près le même nombre de syllabes ;

3° *Dans l'isométrie partielle :* une division bien distincte d'un des correspondants est rigoureusement égale à l'autre correspondant ou à une division de celui-ci ;

4° Dans *la proportion,* ou *homéosyllabie proportionnelle:* les correspondants sont divisibles exactement par un même nombre.

5° Enfin, dans l'*homéotomie,* c'est-à-dire dans la division plus ou moins semblable de deux groupes : dans tous les deux, le nombre des sections sera le même ; parfois, l'égalité ou l'inégalité de ces sections sera comparable. Par exemple, le nombre des syllabes ira en augmentant ou en diminuant d'une section à l'autre, ou d'abord en augmentant, puis en dimiunant ; il augmentera ou diminuera, en particulier, d'un chiffre identique ou analogue.

Il va de soi que deux formes différentes de l'homéosyllabie ne s'excluent pas nécessairement l'une l'autre. Ainsi la cinquième se combine souvent avec la première, la seconde ou la quatrième ; la troisième avec la seconde, etc.

Ce qui paraît, peut-être, le plus étonnant, lorsqu'on étudie l'homéosyllabie, dans la prose et dans les vers, c'est le rôle considérable qu'y joue *l'hétérosyllabie,* dans ceux-ci comme dans celle-là. Dans l'art comme dans la nature,

l'inégalité a sa place à côté de l'égalité. On se rappelle le mot de Pascal : « La grandeur a besoin d'être quittée pour être sentie. La continuité dégoûte en tout ; le froid est agréable pour se chauffer (1). » Il n'y a pas que la grandeur qui ait besoin d'être quittée : on en dirait autant de la régularité dans les œuvres d'art, en particulier de l'isosyllabie exacte dans le langage littéraire.

R. de la Grasserie écrit (2) qu'une *discordance momentanée* fait désirer davantage la concordance et rend celle-ci plus agréable lorsqu'elle se produit : ce n'est pas vraiment une désharmonie, c'est une harmonie différée, comparable aux dissonances de la musique. « Tout est tension et détente dans les sensations heureuses ; la joie qui suit la tristesse est bien plus vive et nous ne sentons que par contrastes. Il faut donc pour que la jouissance soit vive, qu'elle soit précédée d'une peine, d'une tension ou tout au moins d'une attente, car l'attente est déjà pénible. Plus l'attente sera longue, pourvu qu'elle n'entraîne ni l'énervement ni l'oubli, plus le plaisir, soit acoustique, soit esthétique, deviendra intense. » Il y a beaucoup de vrai dans cette explication, fondée sur une loi psychologique bien connue. Seulement la désharmonie n'est acceptable dans l'art qu'à condition d'être discrète. Une hétérosyllabie accusée doit être rare et appelée par le sens. L'hétérosyllabie courante est tempérée par l'homéosyllabie.

C'est l'homéosyllabie qui doit toujours prédominer dans le langage littéraire ; mais elle doit laisser à l'hétérosyllabie une place plus ou moins grande selon le genre et le ton du développement. En tenant compte seulement de l'importance de cette place, on s'apercevra qu'il existe un nombre presque illimité de formes du syllabisme, depuis le plus libre jusqu'au plus régulier. Essayons toutefois de *les réduire à quelques types.* La classification commune en distingue

---

(1) Pascal : *Pensées*, éd. Brunschvicg, VI, 355.

(2) *Essai de Rythmique comparée*, p. 108.

trois, celui des *vers proprement dits,* celui des *vers libres* et celui de la *prose.* Cette classification est superficielle.

Dans les vers proprements dits. (appelons-les des *vers normaux,* la correspondance exacte est la règle, règle fondée en raison : cette exactitude est précisément ce qui leur donne leur caractère spécial et ce qui en fait l'instrument par excellence de la poésie. — M. Rémy de Gourmont n'est cependant pas tout à fait de cet avis. Parlant des œuvres de M. G. Kahn, dans son « Esthétique de la Prose », il remarque que les vers de M. Kahn ne sont pas toujours, dans une série d'alexandrins, des alexandrins, et qu'il en résulte une certaine variété. « Si un vers défaille, dit-il, et manque d'une ou de deux syllabes, si tel autre dépasse le nombre qui donne au poème son allure, la marche du rythme emporte ces récalcitrants dans sa procession. C'est la foule qui entraîne d'un pas égal le boîteux et le géant; les disparates se fondent dans l'unité. Je crois que l'art suprême est de donner des illusions d'harmonie (1). »

L'idéal, selon M. Remy de Gourmont, serait de ne point s'en tenir toujours au respect étroit et uniforme de la règle, et de la respecter assez pour faire sentir le rythme. On arriverait ainsi, non seulement à plus de variété, mais encore à plus de grâce. Il avoue cependant que les vers les plus réguliers de M. Kahn sont ainsi les meilleurs. — Quant à nous, nous estimons que l'art suprême n'est pas d'employer toujours une certaine forme, mais de choisir celle qui convient le mieux à la pensée. Il est bon, sans doute, de donner parfois à notre vers un air plus naturel et plus voisin de celui de la prose ; mais il n'est pas bon de le lui donner *en toute occasion ;* dans telles circonstances, il importe de lui laisser toute sa régularité : elle n'exclut, d'ailleurs, ni la variété ni la grâce.

La *prose,* en dépit des apparences, est soumise comme le vers normal au régime de l'*homéosyllabie prédominante.*

(1) **Rémy de Gourmont :** ***L'Esthétique de la Prose,*** **p. 244.**

Mais elle use librement de tous les genres d'homéosyllabie. Elle diffère surtout du vers normal en ce qu'elle ne se plie pas constamment aux lois de l'isosyllabie exacte.

Quant aux vers dénommés « *libres* », ils sont en réalité de plusieurs sortes et ne sauraient être tous placés dans la même catégorie. — Libres sont d'abord appelés les vers rythmiques de quelques-uns de nos symbolistes contemporains. Ce sont des vers, puisqu'ils présentent constamment des symétries exactes, à savoir : un même nombre d'accents rythmiques dans les correspondants et souvent l'homophonie des finales. Mais, au point de vue du syllabisme, ils doivent être rapprochés de la prose. — Libres aussi les vers de l'Amphitryon de Molière et de certaines fables de La Fontaine, dans lesquels les correspondants ne sont pas toujours reliés par « l'isosyllabisme » exact, bien qu'ils le soient généralement. Ce sont des vers, puisqu'ils ont des rimes régulières : mais au point de vue du syllabisme, on peut les ranger à côté des précédents. — Libres enfin sont dits les vers dont le mètre syllabique est variable, mais qui n'en obéissent pas moins à la règle fondamentale des vers normaux : tels sont, en général, ceux des fables de La Fontaine. Ils doivent être classés, sans aucun doute, avec les vers normaux.

En ce qui concerne le syllabisme, il n'y a donc, en somde, que deux genres de langage littéraire, les vers et la prose, comprenant plusieurs espèces et une foule de variétés. Seulement, parmi les espèces, il en est qui, tout en appartenant à l'un des deux genres, sont vraiment situées sur la frontière de l'autre.

* * *

Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre genre, les groupes semblables ou analogues de syllabes doivent se trouver à des places semblables ou analogues : c'est ce que nous avons appelé L'HOMÉOTHÈSE. Il y a plusieurs sortes d'ho-

méothèse. En effet, dans un même système de syllabes ou dans des systèmes semblables, la situation de deux ou plusieurs groupes sera semblable :

1° Tout d'abord, lorsqu'ils seront *contigus* : c'est l'aspect le plus simple et le plus ordinaire de l'homéothèse ;

2° Ensuite, lorsqu'ils seront *voisins,* sans être contigus, étant séparés par un ou plusieurs groupes différents ;

3° Lorsqu'ils seront *placés au même point* de deux ou plusieurs divisions d'importance égale ou analogue, par exemple *au commencement* ou *à la fin* de deux segments, de deux hémistiches, de deux vers, de deux membres, de deux demi-phrases, de deux strophes ou de deux phrases.

4° Enfin lorsque, dans deux divisions d'importance égale ou analogue, deux groupes seront *situés à des points opposés,* par exemple l'un au commencement, l'autre à la fin.

Deux formes d'homéothèse ne s'excluent pas nécessairement l'une l'autre. Par exemple, l'homéothèse de la troisième catégorie peut se combiner avec celle de la seconde ; celle de la quatrième (homéothèse par opposition), avec celle de la seconde ou de la première (homéothèse par voisinage ou par contiguïté).

Une analyse sommaire de quelques passages empruntés à des prosateurs et à des poètes, permettra d'y signaler les principaux cas d'homéosyllabie et d'homéothèse :

A. Vers.

1 O toi (2) qui n'attends plus (4) que la cérémonie (6) 12 syl.
2 Pour jeter (3) à mes pieds (3) ma rivale (4) punie (2), 12 —
3 Et par qui (3) deux amants (3) vont (1) d'un seul coup du [sort (5) 12 —
4 Recevoir(3) l'hyménée (3) et le trône (3) et la mort (3), — 12 —
5 Poison (2), me sauras-tu (4) rendre (2) le diadème (4) ? 12 —

CORNEILLE : *Rodogune,* V, 1.

I. HOMEOSYLLABIE.

a) *isosyllabie exacte* : tous les vers sont rigoureusement égaux; les hémistiches le sont aussi. Certaines divisions élémentaires sont égales et correspondantes :

Par exemple : au vers 2 : la 1re et la 2e.
au vers 3 : la 1re et la 2e.
au vers 4 : les 4 divisions.
au vers 5 : la 1re et la 3e, la 2e et la 4e.

De plus à la 1re et la 2e divisions du vers 1 correspondent la 4e et la 3e du v. 2.

b) *isosyllabie approximative :* aucun exemple ici.

c) *isosyllabie partielle :* aucun exemple.

d) *homéosyllabie proportionnelle :* elle unit : la protase et l'apodose ; les divisions élémentaires de premier vers (dont la disposition est croissante : 2, 4, 6) ; les 2 dernières divisions du 2e vers ; les 2 premières du 5e vers ; enfin les 2 dernières du même vers.

e) *homéotomie :* tous les vers ont la même césure, qui est médiane. Les premiers hémistiches des 2e, 3e et 4e vers et le deuxième hémistiche du 4e ont une coupe médiane.

II. *HOMEOTHESE :*

a) *contiguïté :* remarquer : la protase et l'apodose ; les vers 1 et 2, 3 et 4 ; le premier et le second hémistiche de chaque vers ; les deux premières divisions des vers 2, 3 et 4.

b) *voisinage :* remarquer : au 5e vers, la 1re div. et la 3e, la 2e et la 4e.

c) *situation à des points semblables de deux systèmes :* au 5e vers, la première division et la troisième sont situées toutes deux au commencement d'un hémistiche ; de même la deuxième et la quatrième sont situées toutes deux à la fin d'un hémistiche.

d) *situation à des points opposés* : la première div. du premier vers et la dernière du second ; la deuxième du premier vers et l'avant-dernière du second.

1	L'autre jour (3) au fond d'un vallon (5)	8	syllabes
2	Un serpent (3) piqua (2) Jean Fréron (3)	8	—
3	Que pensez-vous (4) qu'il arriva (4) ?	8	—
4	Ce fut le serpent (5) qui creva (3).	8	—

VOLTAIRE : *Epigramme imitée de l'Anthologie.*

I. HOMEOSYLLABIE.

a) *isosyllabie exacte* : les vers sont tous égaux. — Les premières divisions des deux premiers vers sont égales ; de même, la troisième du second vers et la seconde du quatrième. La seconde du premier vers est égale aux deux dernières du second vers réunies, et à la première du quatrième. Le troisième vers est coupé en deux parties égales. Enfin le quatrain se divise en deux distiques égaux.

b) *isosyllabie approximative :* aucun exemple.

c) *isosyllabie partielle :* aucun exemple.

d) *homéosyllabie proportionnelle :* aucun exemple.

e) *homéotomie* : les deux premiers vers sont divisés en 3 + 5 syllabes, et le dernier en 5 + 3.

II. HOMEOTHESE.

a) *contiguité :* remarquer : les vers 1 et 2 ; les vers 3 et 4 ; le premier distique et le second ; les deux divisions du troisième vers.

b) *voisinage :* remarquer : la première division du premier vers et la première du second ; la première et la troisième du second ; la troisième du second et la dernière du quatrième ; la dernière du premier vers et les deux dernières réunies du second ; ces deux dernières réunies et la première du quatrième vers.

c) *situation à des points semblables :* la première div. du premier vers et la première du second ; la deuxième du premier vers et les deux dernières du second réunies.

d) *situation à des points opposés :* la première div. du premier vers et la dernière du second ; les deux divisions du troisième. La première du premier vers et la dernière du quatrième ; la deuxième du premier et la première du quatrième.

B. Prose.

1 Rassemble (2) autour de moi (4) l'innombrable foule (6) de [mes semblables (4) ; 16
2 qu'ils écoutent (4) mes confessions (4); 8
3 qu'ils gémissent (4) de mes indignités (6) ; 10
4 qu'ils rougissent (4) de mes misères (4) ; 8
5 que chacun d'eux (4) découvre à son tour (5) son cœur (2) [au pied de ton trône (5) 16
6 avec la même (4) sincérité (4) ;
7 et puis (2) qu'un seul (2) te dise (2), s'il l'ose (2) : 8
8 « je suis meilleur (4) que cet homme-là (4) ! 8

J.-J. ROUSSEAU : *Confessions ; début.*

I. HOMEOSYLLABIE.

a) *isosyllabie exacte :* comparer les lignes 1 et 5 ; 2 et 4 ; 6, 7 et 8 ; les deux sections des lignes 2, 4, 6, 8 ; les quatre sections de la ligne 7.

b) *isosyllabie approximative :* comparer les lignes 2 et 3, 3 et 4.

c) *isosyllabie partielle : comparer également les lignes* 2 et 3, 3 et 4 ; la ligne 5 aux suivantes.

d) *homéosyllabie proportionnelle* . comparer la ligne 1 aux suivantes ; la ligne 5 aux suivantes ; la ligne 3 aux lignes 2 et 4.

e) *homéotomie :* comparez les lignes 2 et 4 ; 6, 7 et 8.

II. HOMEOTHESE.

a) *Contiguïté :* remarquer : les lignes 6 et 7 ; 7 et 8 ; les deux divisions des lignes 2, 4, 6, 8, ; les quatre divisions de la ligne 7.

b) *voisinage :* remarquer : les lignes 2 et 4, séparées par la ligne 3 ; les lignes 1 et 5, séparées par 2, 3, 4 ; les lignes 4 et 8 séparées par 5,6, 7 ; à la première ligne, la seconde et la quatrième divisions séparées par la troisième ; à la cinquième ligne, la seconde et la quatrième divisions séparées de même par la troisième.

c) *situation à des points semblables :* remarquer : les lignes 1 et 5, 2 et 6, 3 et 7, 4 et 8, placées de la même façon

dans deux quatrains semblables ; les premières divisions des lignes 2, 3 et 4 et celles des lignes 5, 6, 7, 8 ; les dernières des lignes 1, 2, 4, 6, 7, 8.

d) *situation à des points opposés :* remarquer : les deux divisions des lignes 2 et 4; 6 et 8 ; la première et la quatrième divisions de la ligne 7 ; la seconde et la troisième de la même ligne.

1	Au soleil levant (5), à travers (3) une forêt (3) de sapins (3),	14
2	on gravit (3) la montagne (3).	6
3	Les yeux (2) ne se lassent pas (4)	6
4	de voir (2) leurs corps droits (3), leurs tailles fines (3).	8
5	D'un élan superbe (5) ils montent nus (4) par centaines (3)	12
6	jusqu'au dôme (4) noircissant (3) qui ferme le ciel (5)	12

H. Taine : *Essais de Critique et d'Histoire* : *Sainte-Odile.*

I. HOMEOSYLLABIE.

a) *isosyllabie exacte :* comparer la première et la deuxième phrases ; les lignes 2 et 3, 5 et 6 ; les trois dernières divisions de la première ligne ; le 2 divisions de la seconde ligne ; les deux dernières de la troisième ; les deux dernières réunies de la cinquième et les deux premières réunies de la sixième.

b) *isosyllabie approximative :* comparer la ligne 1 et les lignes 5 et 6.

c) *isosyllabie partielle :* comparer la ligne 1, qui se termine par un groupe de six syllabes et la ligne 2 qui a six syllabes ; le même phénomène se produit aux lignes 3 et 4.

d) *homéosyllabie proportionnelle :* comparer les lignes 1 et 2, 3 et 4.

e) *homéotomie :* la cinquième ligne est divisée en 5 + 7 syllabes, et la sixième en 7 + 5.

II. HOMEOTHESE.

a) *contiguïté :* comparer : les lignes 2 et 3 , 5 et 6 ; les deux divisions de la ligne 2 ; les trois dernières de la ligne 1 ; les deux dernières de la ligne 4.

b) *voisinage :* comparer : le premier groupe de la troisième séparé du premier de la quatrième par un groupe

différent ; la première division de la cinquième ligne séparée de la dernière de la sixième ligne par deux segments de sept syllabes ; dans ces deux segments eux-mêmes, un groupe de quatre syllabes séparé d'un groupe semblable par un groupe de trois, et celui-ci séparé d'un groupe semblable par un groupe de quatre.

c) *situation au même point :* comparer le dernier groupe de la première ligne et le dernier de la deuxième ; le dernier de la quatrième et celui de la cinquième ; le premier de la troisième et celui de la quatrième ; le premier de la première et celui de la cinquième.

d) *situation à des points opposés :* comparer les lignes 2 et 3 ; les lignes 5 et 6 ; le premier groupe de la cinquième ligne et le dernier de la sixième ; les deux derniers groupes réunis de la cinquième, et les deux premiers réunis de la sixième.

*
* *

Par la combinaison de l'*homéosyllabie* et de l'*homéothèse,* on obtient **l'équilibre syllabique.** Cet équilibre doit être réalisé, répétons-le, dans la prose comme dans les vers. Heureusement il peut l'être de bien des façons.

Les VERS se présentent par séries indéfinies ou par groupes successifs d'un même type, distiques, tercets, stances ou strophes (1) de 4, 5, 6 vers, ou davantage. Lorsqu'ils sont assemblés *par groupes d'un même dessin,* l'identité de ce dessin dans tous les groupes assure l'équilibre du poème. Cet équilibre est naturellement renforcé par celui de chacun des groupes pris à part. En effet *une somme de parties équilibrées est elle-même équilibrée.* Souvent, dans une strophe ou dans une stance, il arrive qu'un vers soit relié aux autres, ou à un autre, non pas par l'isosyllabie exacte, mais simplement par l'homéosyllabie proportionnelle. Mais dans une ou plusieurs strophes suivantes, on

(1) Pour la distinction des stances et des strophes, v. CH. AUBERTIN, *op. cit.* p. 221.

retrouve à la même place un vers rigoureusement égal. Ainsi *la « clausule »* d'une strophe peut être un vers plus long et surtout plus court que les précédents : lorsqu'il est seul de son espèce, il marque nettement la fin du groupe et sert ordinairement à mettre en évidence une idée. Mais une ou plusieurs clausules identiques lui répondent dans le poème.

Si les vers se présentent *en séries indéfinies,* l'équilibre du développement est assuré par ce fait qu'à chaque vers correspond au moins un vers égal. Il est renforcé lorsque, les correspondants ayant une césure identique, chacun des hémistiches (1) de l'un d'eux est égal à un hémistiche d'un ou plusieurs autres. Il l'est davantage encore, lorsque chacun des vers, pris séparément, est en outre équilibré. Tel est le cas de tous les vers divisés en parties égales, par exemple de l'alexandrin ordinaire, de certains alexandrins trimètres, de certains décasyllabes, etc. Tel est aussi celui des vers coupés en deux sections proportionnelles, comme le décasyllabe le plus usuel.

Dans les vers sans césure, par exemple dans les octosyllabes lorsqu'ils sont sectionnés en plusieurs parties, les rapports que l'esprit aperçoit entre ces parties sont nécessairement variables. Les divisions des vers à césure sont au contraire unies par un rapport fixe. Certains de ces derniers peuvent être « césurés » de plusieurs façons : il est rationnel, en général, de « césurer » de la même manière les correspondants, et même les vers de tout un développement, lorsqu'on y emploie un seul mètre. L'on adoptera, par exemple, pour l'ennéasyllabe la formule $4 + 5$ ou $5 + 4$ ou $3 + 6$, mais on n'en choisira qu'une ; pour le décasyllabe, $4 + 6$, ou $6 + 4$, ou $5 + 5$.

Pour l'alexandrin, la seule césure véritable est la césure médiane. Elle est parfois très faible, au XVIe siècle, chez

(1) Selon l'usage, nous appelons *hémistiches* les sections de vers déterminées par une césure. Il est clair que le sens usuel du mot n'est pas rigoureusement conforme à l'étymologie.

les poètes de la Pléiade. Nos classiques du XVII[e] l'atténuent eux-mêmes à l'occasion (1), notamment dans les genres les moins nobles, la comédie et la fable, afin de donner à leur style plus de naturel, mais ils ne la suppriment jamais. Nos romantiques, en dépit de leur audace révolutionnaire, ne l'enlèvent pas davantage. C'est, il est vrai, une question fort controversée, que celle de savoir s'il n'y a pas, parmi leurs alexandrins de véritables trimètres. Les uns le croient (2) ; les autres le nient (3). Entre les deux thèses opposées, n'y aurait-il pas place, comme il arrive souvent, pour une thèse de conciliation, ou, si l'on veut, pour une « synthèse » ? Le trimètre des romantiques, comme celui des classiques, n'est-il pas à la fois un *tétramètre syllabique* et un *trimètre rythmique ?* un tétramètre, si l'on en regarde la composition syllabique ; un trimètre, si l'on en compte les accents ? En d'autres termes, il présenterait un léger désaccord entre le rythme et le syllabisme. Il aurait sur la sixième syllabe un accent très effacé, le sens n'autorisant pas un accent plus fort à cette place; la présence de celui-ci n'empêcherait pas de saisir la prédominance de trois accents, terminant chacun une mesure rythmique ; mais il suffirait pour conserver à l'alexandrin son organisation traditionnelle. Il y aurait, d'ailleurs, au moins, dans une grnd nombre de cas, une façon de scander les trimètres romantiques qui y réduirait singulièrement la discordance entre le syllabisme et le rythme : l'on y distinguerait six accents, trois principaux et trois secondaires, l'un des secondaires tombant précisément à l'hémistiche :

> Tan*tôt* des *bois,* tan*tôt* des *mers,* tan*tôt* des *nues.*
>
> V. Hugo : *Sacre de la Femme.*

---

(1) v. M. Grammont : *Petit Traité de Versific. fr.,* 3 éd. p. 53 sq. — R de la Grasserie : *Des Principes scientif. de la Versific. fr.,* p. 324 sq.

(2) v. M. Grammont : *Op. cit.* p. 53 sq.

(3) v. R. de la Grasserie : *Op. cit.,* p. 324.

Pas de lende*main, pas* d'aujour*d'hui, pas* d'hi*er.*

V. Hugo : *Dieu.*

Les Romantiques auraient donc eu la discrétion, en introduisant par exception, dans leurs alexandrins, une hétérosyllabie, de la voiler afin de la rendre plus acceptable.

En tous cas, les écoles postérieures au Romantisme n'ont pas pris cette précaution. Elles ont admis en principe la suppression plus ou moins fréquente de la césure dans l'alexandrin et dans les autres vers « césurés ». Cele-ci disparaissant dans un vers, celui-ci reste un correspondant, mais il cesse d'être une « dyade » de correspondants, unie par la symétrie à d'autres « dyades » semblables.

Les vers libres où l'isosyllabie rigoureuse des correspondants n'est pas obligatoire en principe se rapprochent tantôt de la prose et tantôt des vers normaux : nous n'avons donc pas besoin d'examiner à part la méthode qu'ils suivent pour parvenir à l'équillibre syllabique. Les autres vers libres sont des vers normaux.

Quant à la *méthode de la prose,* elle mérite une étude spéciale. Au XVIIIe siècle, l'abbé Batteux, dans son ingénieux traité de la « Construction oratoire », (1) essaie d'en donner une diée. Il appelle les groupes syllabiques des « espaces ». « En général, dit-il, tous les espaces dont la combinaison fait quelque symétrie sont agréables. Tantôt, c'est l'égalité ;... tantôt, c'est un espace inégal suivi de deux qui sont égaux ;... quelquefois, il y a progression ascendante ;... quelquefois la progression est en sens renversé... » Depuis l'abbé Batteux, l'on s'est efforcé plus d'une fois de découper les phrases d'un Molière, d'un Bossuet, d'un Rousseau ou d'un Chateaubriand en « espaces » comparables ; mais la science de ces espaces en est restée à peu près au même point. On peut juger assez bien de son état actuel par ces remarques de Sully-Prudhomme : « Chaque membre de phrase, écrit-il, chaque période principale est

(1) p. 294 sq.

avec les autres, dans la phrase bien faite, en proportion, non pas strictement préfixée, mais variable dans une limite assignée par la succession des périodes précédentes. C'est cette variabilité même qui, avec l'absence de consonances régulières, distingue essentiellement la prose des vers dans la langue française. » (1) Il y a encore du vague dans ces indications judicieuses : Sully-Prudhomme devine plutôt qu'il ne vérifie et qu'il ne prouve. A vrai dire, les lois de la symétrie syllabique dans la prose française sont assez mal connues, parce que la recherche de cette symétrie y est très peu consciente : elle est beaucoup moins dirigée par la réflexion que par l'instinct. Il faut songer aussi à la nature mobile et déconcertante de la prose qui, pour réaliser son équilibre, emploie tantôt un procédé et tantôt un autre, et qui paraît s'appliquer à les dissimuler. Enfin, elle est si féconde en ressources que, là où un moyen n'est pas praticable, elle en utilise aussitôt un autre. Bien souvent, si l'on ajoute ou si l'on retranche à l'un des membres d'une phrase bien équilibrée tout un groupe de syllabes, elle n'en conserve pas moins une pondération satisfaisante. Mais il faut se garder d'en conclure que l'équilibre syllabique a peu d'importance pour l'esprit. Si la phrase modifiée le satisfait encore, c'est qu'elle est encore équilibrée ; elle ne l'est plus de la même façon, voilà tout.

La prose offre, comme les vers, plusieurs espèces de *correspondants,* dont nous verrons plus loin les relations avec les divisions grammaticales et logiques. L'une de ces espèces est *l'unité.* Il est rare qu'une phrase n'en contienne qu'une : lorsqu'il en est ainsi, elle peut correspondre à une autre unité semblable ; mais elle n'a pas d'équilibre propre. Lorsqu'une phrase ne renferme que des unités, son équilibre est assuré. Il l'est également si elle n'est composée que de groupes d'unités, par exemple de *dyades* et de *triades ;* dans ce cas, il est encore plus parfait, si des rapports

(1) *Testament poétique,* p. 37.

d'homéosyllabie unissent ces groupes eux-mêmes, et surtout si chacun d'eux a son correspondant. L'équilibre d'un développement résulte avant tout de celui de chacune de ses phrases. Cependant il est encore consolidé par l'homéosyllabie de celles-ci. Parfois, à côté des groupes syllabiques correspondants des différents ordres, se rencontrent des groupes non correspondants. Ils risqueraient, évidemment, s'ils étaient trop nombreux, de nuire à l'équilibre syllabique. Toutefois, ici interviennent DEUX LOIS qui contribuent à le maintenir.

La première peut se formuler ainsi : *il n'est pas nécessaire, pour qu'un groupe de syllabes soit équilibré, que l'homéosyllabie en unisse toutes les parties : il suffit qu'elle y soit prédominante.* Ainsi, dans un membre de phrase divisé en trois ou quatre sections, l'une de ces sections pourra n'avoir point de correspondante. De même, dans une phrase dont les membres sont presque tous des dyades correspondantes, tel membre fera exception à cet égard, sans que l'équilibre de la phrase soit détruit.

La seconde loi est *celle de la position remarquable des divisions finales.* Une division finale d'un groupe de syllabes attire particulièrement sur elle l'attention, et contribue particulièrement à l'impression que nous laisse le groupe tout entier. Si l'on veut que celui-ci laisse une impression d'équilibre satisfaisant, il faut donc veiller à ce qu'elle soit bien équilibrée elle-même ou à ce qu'elle corresponde à une autre division semblable. Cette règle concerne non seulement les sections d'un membre mais encore les membres qui composent une « demi-phrase » ou une phrase, et jusqu'aux phrases d'un même développement.

Une autre règle moins importante paraît être en contradiction avec celle-ci : parfois *il est bon qu'une partie finale contraste* avec les précédentes, soit pour mettre en valeur une idée, soit pour signaler la fin d'un groupe. Mais, tout en contrastant avec les précédentes, elle peut fort bien jouer un rôle dans un système de symétries syllabiques.

Il y a des périodes bien pondérées qui se terminent par une courte « clausule » ; d'autres, par une « clausule » relativement longue. M. Landry pense que « dans les longues périodes la protase est plus longue que l'apodose », et que « les grands membres se trouveront de préférence au milieu de la période (1) ». Parlant des « groupes syllabiques » qui composent un membre (2), il dit que si deux groupes sont très inégaux, il vaut mieux que le premier soit le plus bref ; un membre 2 plus 6 est plus agréable qu'un membre 6 plus 2. » De telles remarques ont leur intérêt. Toutefois ce n'est pas par la disposition des *inégalités* qu'il faut songer à expliquer l'équilibre syllabique des phrases : c'est par *l'homéosyllabie*. Certains groupes inégaux forment une « progression ascendante » ou une « progression descendante », comme l'écrit l'abbé Batteux. Ascendante ou descendante, une progression peut avoir une valeur expressive, et, si elle est répétée, constituer une symétrie : mais elle ne saurait tenir lieu de l'homéosyllabie.

Les exemples suivants permettront d'étudier plus facilement les nombreuses *façons dont peut s'établir l'équilibre,* soit dans la prose, soit dans les vers. Pour les vers, il ne sera pas nécessaire de multiplier les citations.

A. Vers.

I) STROPHES OU STANCES CORRESPONDANTES.

1° VERS A CÉSURE MÉDIANE :

Les saints flambeaux (4) jetaient (2) une dernière (5) flamme (1) ; 12
Le prêtre (3) murmurait (3) ces doux chants (3) de la mort (3), 12
Pareils (2) aux chants plaintifs (4) que murmure (3) une femme (3) 12
A l'enfant (3) qui s'endort (3). 6

*
* *

De son pieux (4) espoir (2) son front (2) gardait la trace (4), 12
Et sur ses traits (4), frappés (2) d'une auguste (4) beauté (2), 12
La douleur (3) fugitive (3) avait empreint (4) sa grâce (2), 12
La mort (2) sa majesté (4). 6

LAMARTINE : *Nouvelles Méditations*, XXII, Le Crucifix.

---

(1) E. LANDRY : *La Théorie du Rythme*, etc., p. 261.
(2) IBID, p. 251.

2° VERS A CÉSURE NON MÉDIANE :

Nul (1) n'est heureux (3) — et nul (2) n'est triomphant (4).	10
L'heure (1) est pour tous (3) — une chose (3) incomplète (3);	10
L'heure (1) est une ombre (3), — et notre vie (4), enfant (2),	10
En est faite (3).	3

⁂

Oui (1), de leur sort (3) — tous les hommes (4) sont las (2).	10
Pour être heureux (4), — à tous (2), destin morose (4) !	10
Tout (1) a manqué (3). -- Tout (1), c'est-à-dire (3), hélas (2) !	10
Peu de chose (3).	3

V. Hugo : *Contemplations : A ma fille.*

3° VERS SANS CÉSURE :

Fi (1) du rythme commode (5),	6
Comme un soulier (4) trop grand (2),	6
Du mode (2)	2
Que tout pied (3) quitte et prend (3) !	6

⁂

Statuaire (4), repousse (2)	6
L'argile(3) que pétrit (3)	6
Le pouce (2)	2
Quand flotte ailleurs (4) l'esprit (2)...	6

Théophile Gautier : *Emaux et Camées ; l'Art.*

II. VERS A MÈTRE INVARIABLE, EN SÉRIES ILLIMITÉES.

1° VERS A CÉSURE MÉDIANE :

Qui se venge (3) à demi (3) court lui-même (3) à sa peine (3):	12
Il faut (2) ou condamner (4) ou couronner (4) sa haine (2).	12

Corneille : *Rodogune,* v. sc. 1.

On m'appelle (4) soldat (2) : je fais gloire (4) de l'être (2) ;	12
Au feu roi (3) par trois fois (3) je le fis bien (4) paraître (2)	12

Corneille : *Don Sanche d'Aragon,* v. sc. 5.

2° VERS A CÉSURE NON MÉDIANE :

J'aime (2) le luxe (2), — et même (3) la mollesse (3),	10
Tous les plaisirs (4), — les arts (2) de toute espèce (4),	10
La propreté (4), — le goût (2), les ornements (4) :	10
Tout honnête homme (4) — a de tels (3) sentiments (3).	10

Voltaire : *Satires ; Le Mondain.*

3° VERS SANS CÉSURE :

Est-il donc vrai (4) que toute chose (4)	8
Puisse être (2) ainsi (2) foulée aux pieds (4),	8
Le rocher (3) où l'aigle (3) se pose (2),	8
Comme la feuille (5) de la rose (3)	8
Qui tombe (2) et meurt (2) dans nos sentiers (4)?	8

A. de Musset : *Poésies Nouvelles ; Sur trois marches de marbre rose.*

III. VERS A METRE VARIABLE, EN SERIES ILLIMITEES

Perrette (3), sur sa tête (3) ayant (2) un pot au lait (4)	12
Bien posé (3) sur un coussinet (5),	8
Prétendait (3) arriver (3) sans encombre (3) à la ville (3).	12
Légère (2) et court vêtue (4), elle allait (3) à grands pas (3),	12
Ayant mis (3) ce jour-là (3), pour être (3) plus agile (3),	12
Cotillon simple (4) et souliers plats (4).	8

La Fontaine : *Fables,* VII, 10.

B. Prose. (1)

Mais lorsque vous peignez (6) les hommes (2),	8
il faut peindre (4) d'après nature (4).	8
On veut (2) que ces portraits (4) ressemblent (2);	8
et vous n'avez rien fait (6),	6
si vous n'y faites (5) reconnaître (3)	8
les gens de votre siècle (6).	6
En un mot (3) dans les pièces sérieuses (6),	9
il suffit (3) pour n'être point blâmé (6),	9
de dire des choses (5)	5
qui soient de bon sens (5) et bien écrites (4) ;	9
mais ce n'est pas assez (6) dans les autres (3),	9
il y faut plaisanter (6) ;	6
et c'est une étrange (5) entreprise (3)	8
que celle de faire rire (5) les honnêtes gens (4).	9

Molière : *Critique de l'Ecole des Femmes,* sc. VI.

On n'entend (3) dans les funérailles (5)	8
que des paroles (5) d'étonnement (3)	8
de ce que ce mortel (6) est mort (2) :	8

⁂

(1) Pour la façon de compter les diphtongues et les e inaccentués, voir plus loin, dans le même chapitre.

Chacun rappelle (4) en son souvenir (4) 8
depuis quel temps (4) il lui a parlé (5) 9
et de quoi (3) le défunt (3) l'a entretenu (4) ; 10
et tout d'un coup (4) il est mort (3). 7

⁂

Voilà(2), dit-on (2), ce que c'est que l'homme (5). 9
Et celui qui le dit (6), c'est un homme (3) ; 9
et cet homme (3) ne s'applique rien (5), 8
oublieux (3) de sa destinée (5) ; 8
ou s'il passe (3) dans son esprit (4) 7
quelque désir volage (6) de s'y préparer (5), 11
il dissipe bientôt (6) ces noires idées (5)... 11

BOSSUET : *Sermon sur la mort,* début.

Vous plairez (3) aux hommes (2), 5
à qui vous dites (4) leurs vérités (4), 8
mais vous ne les corrigerez pas (8). 8
On ne peut peindre (4) avec des couleurs plus fortes (7) 11
les horreurs (3) de la société humaine (7), 10
dont notre ignorance (5) et notre faiblesse (5) 10
se promettent (4) tant de consolations (6). 10

VOLTAIRE : *Lettre à J.-J. Rousseau du 30 août 1755.*

Insensiblement (5) la lune (3) se leva (2), 10
l'eau (1) devint plus calme (4), 5
et Julie (3) me proposa (4) de partir (3). 10
Je lui donnai la main (6) pour entrer dans le bateau (6), 12
et en m'asseyant (5) à côté d'elle (4), 9
je ne songeai plus (5) à quitter sa main (5) . 10
Nous gardions (3) un profond silence (5). 8
Le bruit égal (4) et mesuré (4) des rames (2) 10
m'excitait (3) à rêver (3). 6
Le chant assez gai (5) des bécassines (4), 9
me retraçant (4) les plaisirs (3) d'un autre âge (3), 10
au lieu de m'égayer (6) m'attristait (3). 9

J.-J. ROUSSEAU ; *Mlle Héloïse* : IVe partie ; lettre 17.

Le rossignol (4), sans préambule (4), déploie sa voix (4), 12
s'élance (2) dans les modulations (6) les plus hardies (4), 12
suit les chants (3) les plus neufs (3) et les plus recherchés (6) ; 12
ce sont des cadences (5) ou des tenues (4) à perte d'haleine (5); 14
tantôt (2) on entendait les sons (6) descendre et murmurer (6)
[au fond de sa gorge (5) 19

comme l'onde du ruisseau (7) qui se perd (3) sourdement (3)
[entre des cailloux (5) 18
tantôt (2) on les entendait (5) s'élever (3), se renfler (3) peu
[à peu (3), 16
remplir (2) l'étendue des airs (5) et y demeurer (5) comme
suspendus (4). 16

DIDEROT : *Lettre à Mlle Volland du 20 oct. 1760.*

Jetez les yeux (4) sur les annales (4) de tous les peuples (4), 12
vous y compterez (4) vingt siècles (3) de désolation (5) 12
pour quelques années (5) de paix et de repos (6). 11
Il a fallu (4) six cents siècles (4) à la Nature (4) 12
pour construire (4) ses grands ouvrages (4), 8
pour attiédir (4) la terre (2) 6
pour en façonner (5) la surface (3) 8
et en arriver (5) à un état tranquille (6) : 11
combien (2) n'en faudra-t-il pas (5), 7
pour que les hommes (4) arrivent au même point (6), 10
et cessent (2) de s'inquiéter (4), 6
de s'agiter (4) et de s'entre-détruire (6) ! 10

BUFFON : *Epoques de la Nature,* 7e époque.

Cymodocée (4),
j'ai cherché (3) dès ton enfance (4) 7
à t'enrichir (4) de vertus (3) 7
et de tous les dons (5) des Muses (2), 7
car il faut traiter (5) notre âme (2), 7
à son arrivée (5) dans notre corps (4), 9
comme un céleste (4) étranger (3) 7
que l'on reçoit (4) avec des parfums (5) et des couronnes (4) 13

CHATEAUBRIAND : *Les Martyrs*, I.

Les astres (3) voisins (2) de leur reine (3), 8
avant (2) de plonger (3) à sa suite (3), 8
semblent (2) s'arrêter (3), 5
suspendus (3) à la cime (3) des flots (2). 8
La lune (2) n'est pas plutôt (4) couchée (2), 8
qu'un souffle (3) venant du large (4) 7
brise l'image (3) des constellations (5), 8
comme on éteint (4) les flambeaux (3) 7
après une solennité (7). 7

CHATEAUBRIAND : *Mémoires d'Outre-Tombe,* t. I, p. 61.

Pour le spectateur (5) qui arrivait (4) essoufflé (3) sur ce faîte (3), 15
c'était d'abord (4) un éblouissement (5) de toits (2), de cheminées (4), 14
de rues (2), de ponts (2), de places (2), 6
de flèches (3), de clochers (3). 6

V. Hugo : *N.-D. de Paris*, I, *Livre III, ch. II.*

Ils savaient bien (4) qu'ils étaient destinés (6) aux hécatombes (4) ; 14
mais ils croyaient (4) Murat (2) invulnérable (4), 10
et on avait vu (5) passer (2) l'empereur (2) 9
sur un pont (3) où sifflaient (3) tant de balles (3) 9
qu'on ne savait (4) s'il pouvait mourir (5). 9

A. de Musset : *Confession d'un Enfant du siècle.*

Déjà Chateaubriand (6), prince de la poésie (6), 12
enveloppant (4) l'horrible idole (4) de son manteau (4) de pélerin (4), 16
l'avait placée (4) sur un autel de marbre (6), 10
au milieu des parfums (6) des encensoirs sacrés (6) 12

Ibid.

Les pauvres gens (4) des Marches (2) 6
avaient l'honneur (4) d'être sujets directs (6) du roi (2), 12
c'est-à-dire (4) qu'au fond (2) ils n'étaient (3) à personne (3), 12
n'étaient appuyés (5) ni ménagés (4) de personne (3), 12
qu'ils n'avaient (3) de seigneur (3), de protecteur (4) que Dieu (2) 12

Michelet : *Hist. de France,* livre X, chap. 3.

La lune (3) se levait (3) à ras des flots (4) ; 10
et, sur la ville (4) encore couverte (5) de ténèbres (3), 12
des points lumineux (5), des blancheurs (3) brillaient (2)... 10

Flaubert : *Salammbô.*

Elles se lustrent (4), s'étalent (2), 6
jouissent (1) de toute la lumière (5) du ciel, 8
et répètent (4) leur chant (2) incessant (3) et tranquille (3) 12
jusqu'au moment (4) où, une par une (4), 8
elles tombent (2) en tournoyant (4) sur le gazon (4) jauni (2). 12

H. Taine : *La Fontaine et ses Fables,* 2e partie. ch. II, 1.

tu défends (3) contre de vils rongeurs (6) 9
les manuscrits (4) et les imprimés (5) 9
que le vieux savant (5) acquit (2) 7
au prix (2) d'un modique pécule (5) 7
et d'un zèle (3) infatigable (4). 7
Dans cette bibliothèque (6) silencieuse (3), 9
que protègent (3) tes vertus (3) militaires (3), 9
Hamilcar (3), 3
dors (1) avec la mollesse (5) d'une sultane (3) ! 9

A. France : *Le Crime de Sylvestre Bonnard,* 1re partie.

Nous avons examiné les symétries des *correspondants* syllabiques en supposant ces correspondants constitués, et sans nous demander *comment ils se constituaient,* dans quelle mesure ils résultaient naturellement des lois de la pensée et du langage, dans quelle mesure ils étaient créés artificiellement par l'écrivain. Nous allons maintenant le rechercher. Il s'agit de savoir, en somme, quels rapports ils ont avec les divisions dont nous avons parlé dans les chapitres précédents, notamment avec les logiques, puisque les grammaticales et les mélodiques ne sauraient s'écarter de celles-ci. La solution de ce problème peut, dès à présent, se résumer en quelques mots : **l'accord du syllabisme avec le sens** n'est pas seulement un fait habituel, *c'est un fait normal.* Puisque tout désaccord n'est que momentané et exceptionnel, et doit finalement se résoudre en accord, il faut bien admettre que *l'accord est la loi.* Nous retrouvons donc ici cette harmonie de l'art avec la nature que nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de constater.

Le français littéraire offre, comme nous l'avons vu, des divisions logiques, et, par suite, grammaticales et mélodiques, d'importance variable. Un *développement* se décompose en *phrases,* une « *phrase complexe* » en *membres* logiques et grammaticaux ; quel qu'en soit le nombre, ils forment deux « *demi-phrases* », que le dessin mélodique nous aide à distinguer. La « *phrase simple* » elle-même, réduite à une *proposition,* à moins que le sujet n'en soit « effacé » se scinde au point de vue logique et mélodique, en deux *demi-propositions.* Au-delà de la « demi-proposition », on rencontre encore les *divisions logiques élémentaires de la proposition,* qu'on peut nommer aussi « groupes syllabiques élémentaires » ou « groupes premiers », contenant chacune un élément essentiel d'un jugement. Tantôt la demi-proposition en comprend plusieurs, tantôt elle n'en comprend qu'une : dans ce dernier cas, elle se confond avec celle-ci. Lorsqu'elle en réunit plusieurs, on

trouve parfois une division intermédiaire entre la division élémentaire et la demi-proposition : nous pourrions l'appeler *segment*. Au delà de la division élémentaire, il n'y a plus que le *mot*, division grammaticale que l'esprit ne considère pas isolément, à moins qu'elle ne coïncide avec une des divisions précédentes.

Or l'étude des symétries syllabiques ne nous a fait apercevoir que des « *correspondants* », c'est-à-dire des groupes de syllabes plus ou moins complexes et plus ou moins longs, qui correspondent symétriquement à d'autres groupes semblables. Quel rapport y a-t-il, dan la prose et dans les vers, entre ces divisions logiques, grammaticales et mélodiques, et ces correspondants ?

C'est par **la prose** qu'il convient ici de commencer, parce que c'est le moins artificiel des deux langages littéraires et que nous aurons plus de chances d'y voir réalisé aussi parfaitement que possible l'accord du syllabisme avec le sens. Un développement en prose, au fur et à mesure qu'il s'organise dans notre esprit, mêle et combine des divisions logiques de toute sorte. Chacune de ces divisions, quelle qu'en soit la catégorie, pourra être utilisée comme élément *correspondant*, à condition que dans son voisinage il s'en rencontre une autre qui ait un « volume syllabique » semblable ou analogue.

Cependant, remarquons-le, toutes les catégories ne se prêtent pas également bien aux jeux du syllabisme. Dans certaines, les divisions sont *généralement longues* ; dans d'autres, elles sont d'ordinaire *moyennes ;* dans d'autres, elles sont *courtes*. Les plus courtes sont, en principe, les divisions élémentaires, les segments et les demi-propositions ; appelons-les d'un mot : « groupes intérieurs des membres », ou simplement « groupes intérieurs », « *divisions intérieures* » Les moyennes sont les membres logiques et grammaticaux. Les plus longues sont toutes celles qui comprennent plusieurs membres.

La *correspondance des groupes de membres est la plus* difficile à percevoir et à employer. Si ces groupes ne sont pas divisés en sections correspondantes, l'esprit n'en peut dénombrer les syllabes sans effort, et leur mesure reste toujours plus ou moins vague. Lorsqu'ils se décomposent en sections correspondantes, leur correspondance propre, sans être inutile est une symétrie de luxe.

Les *divisions intérieures* sont les plus petites. Or notre esprit a sa vision naturelle comme notre regard. L'exiguïté excessive des correspondants l'oblige à un effort d'accommodation, et, à moins qu'elle ne soit exceptionnelle, elle le fatigue. En outre, elles ne contiennent jamais, au point de vue logique, que des éléments d'un jugement ; or nous savons que la principale raison d'être du langage est l'expression des jugements. En revanche, elles sont d'un maniement très commode.

Non seulement le nombre de leurs syllabes est aisément saisi (ce qui, d'ailleurs, rend l'esprit plus exigeant à leur égard), mais encore il est d'ordinaire facile d'obtenir par leur agencement l'équilibre d'une proposition. Lorsque, pour exprimer telle partie de la pensée, on cherche un mot ou un petit groupe de mots qui ait tel nombre de syllabes, il est rare qu'on ne le trouve pas ; et lorsque l'équilibre d'une phrase a été réalisé, en général, on peut, sans le troubler, ajouter ou supprimer, dans telle ou telle section de cette phrase, un mot ou un groupe de mots, ou le remplacer par un autre plus long ou plus court. Supposons une proposition dont la *formule syllabique* soit la suivante :

$$4 + 4,$$

(les chiffres désignant des nombres de syllabes) : elle est très bien équilibrée ; mais elle le serait encore d'une manière plus que suffisante, si elle avait pour formule $2+4$, $4+2$, $6+4$, $4+6$, etc. Après un groupe de 6 et un groupe de 4, on ajoutera sans inconvénient un groupe de 2, 3, 4, 6

ou 8 syllabes. Dans une série de trois groupes, ayant pour formule :

$$3 + 3 + 6,$$

on supprimera l'un quelconque des trois groupes, sans détruire l'équilibre de la série.

Pour exprimer plus fidèlement sa pensée, un écrivain fait subir constamment à ses phrases des changements de ce genre. D'autres changements ont pour but d'en améliorer la pondération. Par exemple, je commence ainsi une période :

« Le prosateur, pour obtenir l'équilibre... »

Je m'arrête, parce que j'éprouve le besoin de modifier la composition du groupe syllabique final « *l'équilibre* » : je change « obtenir » en « parvenir à » et le nombre, au point de vue syllabique, devient plus harmonieux :

« Le prosateur, pour parvenir à l'équilibre... »

Il n'a plus pour formule :

$$4 + 4 + 3$$

mais :

$$4 + 4 + 4$$

ce qui vaut mieux évidemment. — Prenons un autre exemple. J'écris cette phrase :

1 C'est par la prose (4) qu'il convient (3) de commencer (4), 11
2 parce que c'est (4) le moins artificiel (6) des deux langages lit-[téraires (8) 18
3 et que nous aurons plus de chances (8) d'y voir réalisé (6) [aussi parfaitement que possible (8) 22
4 l'accord (2) du syllabisme (4) et du sens (3). 9

Arrivé à la dernière division élémentaire, je sens qu'il serait bon de l'augmenter d'une syllabe. Pourtant la dernière ligne, qui a ainsi neuf syllabes, pourrait, semble-t-li, être rapprochée de la seconde, qui en a exactement le double ; de plus, les deux groupes de 4 et de 3 syllabes qui la terminent rappellent les deux groupes de 3 et de 4 syllabs qui terminent la première. Mais si l'on y regarde de plus

près, l'on s'apercevra que chacune des trois premières lignes contient trois groupes principaux, le premier correspondant au troisième, dont il est séparé par le second :

$$4 + 3 + 4$$
$$4 + 6 + 8$$
$$8 + 6 + 8$$

Seule la quatrième est constituée différemment. Pour qu'elle fût semblable aux autres, il faudrait que sa dernière division eût un nombre pair de syllabes, voisin du nombre 2. La phrase s'achèvera d'une manière plus satisfaisante si j'écris :

l'accord (2) du syllabisme (4) avec le sens (4).

L'on comprend ainsi combien la correspondance des « divisions intérieures » de la prose est d'un usage fréquent. Celles des *membres* est, il est vrai, plus importante encore. A plusieurs égards ils sont privilégiés. D'abord, ce sont eux qui coïncident le plus souvent avec la proposition c'est-à-dire avec l'énoncé d'un jugement : dans ce cas, ils sont détachés avec une grande netteté par le jeu des pauses. En outre, comme ils sont en général de moyenne dimension, l'esprit les embrasse d'ordinaire sans peine d'un seul regard et il les compare avec aisance : ils sont, pour ainsi dire, en harmonie avec sa « vision normale ». — Seulement leur correspondance est un peu plus difficile à effectuer ; et d'autre part, précisément pour ce motif, elle représente un degré plus élevé de régularité et d'élégance littéraire.

Comme *l'unité logique* est le membre, et que le correspondant ne se confond pas nécessairement avec elle, on ne peut dire qu'il existe entre les symétries logiques et les symétries syllabiques de la prose un accord tout à fait complet. Les divisions syllabiques *de même rang* ne sont pas toujours des divisions logiques et grammaticales *de même rang* : néanmoins, ce sont toujours des divisions grammaticales et logiques. La division logique que le syllabisme

met en relief doit, en principe, posséder un certain « *volume logique* », analogue à son « *volume syllabique* » ; c'est-à-dire qu'elle doit avoir une valeur telle que l'esprit soit bien aise de la détacher et de la considérer à part. D'un autre côté, ce que le sens unit d'un lien étroit reste uni en dépit des divisions syllabiques, et *le groupement logique des correspondants* est nécessairement un fait dont on doit tenir compte dans l'analyse syllabique.

∴

Dans la prose, la concordance des symétries syllabiques et des symétries logiques, grammaticales et mélodiques est donc profonde. En est-il de même **dans les vers?** — A entendre certains théoriciens, on serait tenté d'en douter. Voici ce qu'écrit, par exemple Th. de Banville (1) : « Interrogez les versifications de tous les peuples, de tous les pays, de tous les temps : partout le sens suit son chemin et le rythme suit son chemin, chacun d'eux allant, courant, volant, avec toute liberté, sans se croire obligé de se mêler et de se confondre et de régler leur pas l'un sur l'autre. Ce sont deux oiseaux volant côte à côte, mais ne s'interdisant ni l'un ni l'autre le droit de s'écarter d'un coup d'aile, pourvu qu'ils arrivent ensemble au même but. Dans Homère, dans Virgile, dans Pindare, dans Horace, comme dans Aristophane, la phrase, toujours libre sans liens, se coupe au gré du rythme mais non au gré du sens, qui poursuit son chemin comme il veut. » En effet, comparé à la prose, le vers paraît être un *instrument artificiel.* Il semble que ce soit une sorte de corset rigide dans lequel on emprisonne les formes de la nature en leur faisant violence. En réalité, le vers ne fait pas de violence à la nature. Pour reprendre l'image de Th. de Banville, le rythme syllabique des vers, comme celui de la prose, *doit en principe régler sa marche sur celle de la pensée,* et éviter, dans ses rapports avec elle, tout désaccord sérieux et durable.

Th. de Banville : *Petit traité de Poésie française,* p 92, 93.

Dans les vers, le *correspondant* doit être, en général, limité par des pauses logiques ; sinon ses limites risqueraient fort de ne pas être aperçues. Il doit être formé d'un ou de plusieurs groupes logiques. Le vers, comme la prose, utilise tous les genres de divisions logiques : divisions élémentaires, segments, « demi-propositions », membres et groupes de membres. Toutefois, le *membre* est pour lui comme pour la prose un *groupe privilégié*. Il n'est pas rare que le vers coïncide exactement avec un membre ou un groupe de membres ; et il devait en être ainsi plus souvent encore aux premiers temps de notre versification. Nous citerons comme exemple un passage de la *Chanson de Roland*.

Halt sunt li pui e mult halt sunt li arbre.
Quatre perruns i ad, luisanz de marbre.
Sur l'herbe verte li quens Rollanz se pasmet.
Uns Sarrazins tute veie l'esguardet ;
Si se feinst mort, si gist entre les altres.
De sanc luat sun cors e sun visage ;
Met sei sur piez e de curre se hastet.
Bels fut e forz e de grant vasselage.

Chanson de Roland : v. 2271 sq.

Il y a cependant des cas où les symétries syllabiques et le sens paraissent être nettement *en désaccord*. Examinons les principaux. Le premier est celui de la *suppression exceptionnelle d'une coupe fixe ou césure*. « Dans les plus anciens vers français, écrit M. Grammont (1), la césure est une *pause* dans l'intérieur du vers, venant à place fixe après une syllabe obligatoirement accentuée. Cette pause ne doit pas être purement artificielle ; la syntaxe doit la demander ou tout au moins la permettre. » Au moyen âge cependant, nos poètes n'observent pas toujours cette règle d'une manière très scrupuleuse, puisque dans quelques-uns de leurs vers, le sens n'autorise guère à la césure qu'un arrêt insignifiant. Ils se montrèrent si négligents à cet égard,

(1) *op. cit.* : p 16.

que la Pléiade protesta contre les arrêts insuffisants à cette place, et que nos classiques du XVII[e] siècle les évitèrent. A l'époque classique, nos poètes s'abstiennent en général, de séparer par la césure le substantif de son adjectif, le « nominatif de son génitif » , le verbe de son complément direct, à moins que le second « terme ne soit tellement étendu, qu'il puisse former à lui seul un hémistiche tout entier » (1). Dans les exemples suivants, cités par Tobler, (2) cette condition est réalisée :

> Hé bien, mes soins vous ont — rendu votre conquête.
>
> RACINE : *Andromaque,* III, 2.
>
> C'est ma mère, et je veux — ignorer ses caprices.
>
> RACINE : *Britannicus,* II, 1.
>
> Agrippine ne s'est — présentée — à ma vue.
>
> IBID. : III, 9.

Tobler fait remarquer aussi (3) qu'après la césure il ne survient aucune pause plus forte : la faiblesse de la césure est ainsi acceptée plus facilement.

On trouve chez Molière et chez La Fontaine des « emjambements à l'hémistiche » plus hardis :

> Permettez-moi, Monsieur — Trissottin, de vous dire...
>
> MOLIÈRE : *Femmes Savantes,* IV, 3. v. 1337.
>
> ...environ le temps
> Que tout aime et que tout — pullule dans le monde...
>
> LA FONTAINE : *Fables,* IV, 22.

Les romantiques ne veulent plus admettre la règle classique de la césure, bien que, d'après ce qu'on vient de voir, elle n'ait rien de tyrannique. Cependant, ils laissent toujours une *coupe* à la place de la césure : aussi est-il permis de se demander s'ils n'ont pas, malgré les aparences, obéi à la règle. En effet, la règle exige une « césure psychique »

(1) R. DE LA GRASSERIE : *Principes scientifiques de la versific. fr.*, p. 61.

(2 *op. cit.* p. 129.

(3) *ibid.* p. 129.

(1), c'est-à-dire un « arrêt de la pensée » ; or, telle coupé, qui semble à première vue n'être que « lexicologique » ou grammaticale, pourrait à la rigueur être « psychique ». Ne nous arrive-t-il pas, même dans la conversation, de nous arrêter exceptionnellement entre deux mots que le sens unit étroitement, soit parce que nous hésitons, soit pour faire attendre le second et le signaler ainsi davantage à l'esprit de nos auditeurs ? En tous cas les romantiques ont témoigné pour la règle quelque respect ; ce sont les écoles postérieures au Romantisme qui l'ont abandonnée.

Que se passe-t-il donc lorsqu'on supprime toute césure dans un vers d'ordinaire « césuré » ? Cesse-t-il de mériter le nom de « correspondant » ? Point du tout, puisqu'il correspond encore au moins à un autre vers qui a le même nombre des syllabes. On a simplement fait disparaître la symétrie qui unit chacun de ses hémistiches à un hémistiche semblable d'un autre vers, et souvent aussi celle qui unit ses deux hémistiches entre eux. Bref, le résultat est *la suppression accidentelle de certaines symétries ordinaires, mais non de la symétrie essentielle des vers syllabiques.*

Le second cas de l'enjambement est celui de l'enjambement proprement dit ou *enjambement à la rime*. Un membre logique se termine, non pas à la fin d'un vers, mais après un ou plusieurs mots du vers suivant. Une règle classique, enregistrée par Boileau dans son Art Poétique, proscrit cet enjambement. Cette règle était en général observée dans l'ancien françançais, qui donnait une grande importance aux pauses de la versification (2). Néanmoins, elle fut longtemps à s'établir dans la poésie française. « L'imitation des Anciens la faisait incessamment violer par l'Ecole de Baïf et de Ronsard. Philippe Desportes est le premier dont l'intention de la respecter soit évidente; mais ce ne fut que Malherbe dont l'autorité l'érigea en sys-

(1) R. de la Grasserie : *Essai de Rythmique comparée,* notamment p. 99.
(2) M. Grammont : *op. cit.* p. 20, 21.

tème (1) ». Nos poètes classiques ont employé cependant l'enjambement à la rime, mais en général dans des genres familiers, la comédie et la fable. On connaît, par exemple, ces vers de notre grand fabuliste.

> Elle bâtit un nid, pond, couve, et fait éclore
> A la hâte...
>
> *Fables :* IV, 22.

> Mais je suis attachée ; et j'eusse eu pour maître
> Un serpent, eût-il su jamais pousser si loin
> L'ingratitude ?..
>
> *Fables :* X, 1.

André Chénier fait un grand usage de l'enjambement. Enfin les romantiques le mettent en honneur et en font un de leurs procédés de prédilection.

Que penser de ce procédé ? Il entraîne, à coup sûr, une certaine discordance du rythme syllabique et du sens ; mais cette discordance ne doit pas être exagérée. Raisonnons à peu près comme nous l'avons fait pour la césure. Lorsqu'on rencontre deux vers dont le premier « enjambe sur le second », de deux choses l'une : ou bien le sens autorise une interruption à la fin du premier, soit pour exprimer une hésitation, soit pour faire attendre un mot, ou il ne l'autorise pas. S'il la permet, l'enjambement n'entraîne qu'une discordance légère : la fin du premier vers, en effet, ne coïncide pas, sans doute, avec la fin d'un membre logique, mais elle a pour limite un arrêt du sens. D'autre part, le membre logique « enjambant » peut se terminer avec un groupe syllabique « correspondant » ; ce groupe est presque aussi important que le vers, s'il est un hémistiche. — Le sens interdit-il une pause entre les deux vers ? En général il subsiste encore à cette place un arrêt rythmique, puisque le premier vers se termine par une syllabe longue. Supposons pourtant que cet arrêt soit trop léger pour les séparer l'un de l'autre. Nous pourrions alors nous borner

(2) Edelestand du Méril : *op. cit.* p. 162, n. 2.

à soutenir que l'enjambement est mauvais. C'est peut-être la vérité. Tous les enjambements ne sont pas bons. Mais admettons même qu'il soit bon : qu'en résulte-t-il ? Il en résulte qu'en dépit de la rime, ***deux vers s'unissent intimement pour ne former qu'un seul « correspondant »*** d'un volume double, correspondant dont les limites sont marquées à la fois par le rythme syllabique et par le sens.

Trouverons-nous une discordance plus grave dans *l'enjambement strophique ?* Pas le moins du monde. Dans cet enjambement, une phrase, au lieu de s'achever avec une strophe, ne s'achève qu'au commencement de la suivante. Ce procédé était connu des Grecs et des Romains. Cependant nos poètes n'en ont fait usage que très rarement avant André Chénier (1). Corneille (2), dans son « Imitation de Jésus-Christ », a lié plusieurs stances en une seule période; mais c'est une exception. Les romantiques ont fait entrer cette liberté dans la pratique courante. M. Dorchain leur en est reconnaissant : « La liberté de ne plus boucler le sens avec le dernier vers de la strophe, d'enchaîner au contraire très étroitement les strophes les unes aux autres, a été pour Lamartine et pour Hugo le moyen d'une puissante exaltation de l'essor lyrique. Lisez par exemple ce chef-d'œuvre des Recueillements de Lamartine, « la Cloche du Village » ; vous y trouverez une période qui s'élève avec des battements d'ailes de plus en plus larges pendant sept strophes de six vers, plane durant la huitième et la neuvième, pour ne s'arrêter, comme un aigle se pose, que sur la dixième ». On pourrait ajouter beaucoup d'exemples à ceux que cite M. Dorchain. C'est ainsi que les nepf premières strophes du poème de V. Hugo « A Villequier » ne forment qu'une seule strophe d'une envergure immense. Il faut avouer que l'enjambement strophique a permis à nos lyriques du XIX[e] siècle de produire des effets d'une

(1) cf. DORCHAIN : *L'Art des Vers :* p. 369.
(2) *Imitation de J.-C. :* Livre II, ch. 21.

grande puissance. En général, d'ailleurs, ils ont évité de ne laisser qu'une coupe « logique » insuffisante entre les strophes unies par l'enjambement :

> L'aigle, comme ils mouraient, vint planer sur leurs têtes,
> Et leur dit, rayonnant :
> — Vous trouviez l'univers trop petit, et vous n'êtes
> Qu'une ombre maintenant,
>
> O princes ! et vos os, hier pleins de jeunesse,
> Ne seront plus demain
> Que des cailloux mêlés, sans qu'on les reconnaisse,
> Aux pierres du chemin.

V. Hugo : *Contemplations* : Autrefois : III, 6.

En outre, ils ont pris soin de terminer toujours la phrase « enjambante » avec un correspondant syllabique, souvent même avec une strophe. Lorsque cette phrase commence aussi avec une strophe, elle occupe exactement deux ou plusieurs strophes, au lieu de n'en occuper qu'une seule :

> Il marche dans la plaine immense,
> Va, vient, jette la graine la graine au loin,
> Rouvre sa main, et recommence,
> Et je médite, obscur témoin,
>
> Pendant que, déployant ses voiles,
> L'ombre, où se mêle une rumeur,
> Semble élargir jusqu'aux étoiles,
> Le geste auguste du semeur.

V. Hugo : *Chansons des rues et des bois : Saison des Semailles. Le Soir.*

La liberté que prend le poète, consiste en somme à faire suivre de temps à autre un ou plusieurs groupes de syllabes d'un type déterminé *par un groupe deux ou plusieurs fois plus volumineux*. Ce dernier, qui est relié aux autres, par une « *correspondance proportionnelle* », commence et finit avec un développement logique : son organisation syllabique n'est donc pas en désaccord avec le sens.

Elle le serait, il est vrai, dans une certaine mesure, si les idées contenues dans le groupe « polystrophique » ne for-

maient pas un tout au point de vue logique : mais c'est un défaut à éviter.

D'une manière générale, donc, à moins d'une faute commise par le poète, lorsqu'une « division logique » se distingue d'un « groupe syllabique correspondant » avec lequel il devrait, semble-t-il, se confondre, cette « division logique » constitue avec une ou plusieurs autres semblables une division plus importante, qui est exactement renfermée dans un « groupe syllabique correspondant » d'une plus grande ampleur. Ainsi l'accord entre le rythme syllabique et le sens n'est pas rompu. Ajoutons que cette opposition d'une division logique et d'un groupe syllabique correspondant produit un *double effet* très curieux : la division logique forme une division « syllabique » qui, bien qu'irrégulière, ne laisse pas de jouer un rôle dans le rythme ; et, d'un autre côté, le « correspondant syllabique » met en évidence la division logique qu'il contient. Dans ce qu'on serait tenté d'appeler une « désharmonie » apparaît donc une nouvelle concordance du syllabisme et du sens, bref, une nouvelle harmonie.

***

Les vers, comme la prose, réalisent donc la concordance des symétries syllabiques et du sens. Il semble, cependant, que pour les réaliser, *les deux langages ne suivent pas la même méthode*. Le versificateur ne choisit-il pas ses mètres et la façon dont il les agencera, avant de chercher ses mots et de les assembler en phrases ? Le prosateur n'est-il pas obligé de prendre, pour ainsi dire, ses phrases telles qu'elles se présentent, et, s'il les retouche, de n'y ménager que les symétries auxquelles elles tendent naturellement ?

En réalité, *on ne doit pas exagérer cette différence*. Chacun d'eux a d'abord à exprimer sa pensée ; et, lorsqu'il l'exprime, avant de rendre ses phrases telles qu'il les souhaite, il faut qu'il les accepte telles qu'elles sont. A mesure qu'elles se forment, il s'efforce de les équilibrer,

puis, s'il y a lieu, d'en améliorer la pondération. Chacun d'eux essaye d'obtenir des groupes syllabiques conformes à certains types. Ni l'un ni l'autre ne se croit tenu de donner toujours à un groupe une importance rythmique, égale à son importance logique. Sans doute, lorsqu'un versificateur écrit un développement, le plus souvent il a déjà fait choix d'un rythme, et sa méthode, à cet égard se distingue de celle du prosateur. Mais il n'en est pas toujours ainsi : parfois, au moins pour commencer, il laisse sa pensée revêtir elle-même la forme qui lui convient. D'ailleurs, dans les vers libres, presque autant que dans la prose, l'organisation logique de la phrase en commande l'organisation syllabique ; et n'est-il pas permis de soutenir ce paradoxe, qu'aujourd'hui le vers français, même lorsqu'il se présente en séries de correspondants égaux, même lorsqu'il apparaît en strophes, mérite le nom de « *vers libre* » ? Qu'est-ce que le vers libre syllabique, en effet, sinon un vers syllabique *à mètre variable ?* Or, reconnaître le droit au poète, comme on le fait à notre époque, de traiter quand il lui plaît un groupe de syllabes, hémistiche, vers ou strophe, qui régulièrement devrait être « correspondant », non plus comme tel, mais comme un élément d'un « correspondant » d'une ampleur deux ou trois fois plus grande, n'est-ce pas l'autoriser à changer de mètre à volonté au cours d'un développement, et même à remplacer une « correspondance isosyllabique » par une « correspondance proportionnelle » ? *Notre vers est devenu libre,* puisqu'il peut oser toutes les sortes d'enjambement.

*
* *

Quelles que soient les variations du mètre, l'étude des symétries du français littéraire doit tenir compte, dans la prose comme dans les vers, de *la longueur des correspondants*. Mais, avant de parler de cette longueur, nous ne pouvons nous dispenser d'examiner au moins brièvement les difficultés que l'on rencontre dans le dénombrement

des syllabes, c'est-à-dire la question de la *diérèse* et celle de l'*e caduc*.

Chacune d'elles comprend deux sortes de problèmes, les uns *pratiques,* les autres proprement *scientifiques,* dépendant soit de l'observation méthodique, soit de l'histoire.

Nous insisterons peu sur la question de **la diérèse,** qui a été traitée, semble-t-il, d'une manière presque complète. Lorsque, dans un texte littéraire, deux voyelles d'un même mot se trouvent en contact, l'on est souvent embarrassé pour savoir si elles doivent être prononcées d'une seule émission de voix et former une « diphtongue », ou s'il convient de les distinguer dans la prononciation et d'en faire deux syllabes. Bref, l'on hésite souvent entre la « *synérèse* » et la « *diérèse* ».

L'histoire des voyelles en contact à l'intérieur des mots français est assez bien connue aujourd'hui. Elle a été retracée notamment avec beaucoup de clarté par R. de la Grasserie (1) et plus récemment par M. Grammont (2). Il est inutile de la reprendre. Aussi bien n'a-t-elle d'importance pour notre étude que dans la mesure où elle nous renseigne sur la prononciation des diphtongues aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. Or cette prononciation, du moins dans la conversation courante, ne paraît guère avoir changé depuis le commencement du XVIIe siècle. Au moyen-âge, lorsque deux voyelles en hiatus provenaient *d'une même* voyelle latine, ou d'une voyelle et d'une consonne, elles ne formaient qu'une syllabe : il en est encore ainsi actuellement. Lorsque les deux voyelles représentaient au contraire *deux* voyelles latines, elles restaient distinctes. De bonne heure, elles se diphtonguèrent en général, par analogie, sauf dans un petit nombre de cas, notamment lorsque la première était précédée d'un groupe de consonnes terminé par un *r* ou un *l* : par exemple, on

(1) *Principes scientifiques de la versific fr. :* p. 202 sq., 361. *Essai de Rythmique comparée, p. 22, 23.*

(2) *Petit traité de versific. fr.* p. 12 sq.

prononça *cru-el, pri-ons, pli-ons, sangli-er, et non, cruel, prions, plions, sanglier,* en une seule syllabe. Or, précisément, cette exception fut admise pour l'euphonie au début du XVII[e] siècle, et « on la doit surtout à l'influence de Corneille (1). »

Ee ce qui concerne les vers, l'usage n'a pas suivi, comme il aurait dû le faire, l'évolution de la prononciation courante ; il s'en est tenu sur certains points à la tradition du moyen-âge ; sur d'autres il l'a abandonnée ; sur d'autres enfin, il a admis deux méthodes de numération. Cet usage « illogique » et « anarchique », auquel se conforment nos poètes du XVII[e] et du XVIII[e] siècles, n'a pas été corrigé par ceux du XIX[e] et, malgré de violentes protestations, il subsiste encore.

Il est évidemment, difficile de dire dans quelle mesure nos *prosateurs* des trois derniers siècles ont imité nos versificateurs, dans quelle mesure ils s'en sont rapportés, à la prononciation courante. Ils ont dû suivre en général cette dernière, n'étant soumis à aucune règle syllabique, particulièrement dans les genres les plus ennemis de toute « pose ». Toutefois, dans ceux où une certaine emphase est permise, ils ont pu, à l'occasion, pour obtenir une correspondance plus exacte, compter leurs syllabes à la manière des versificateurs.

Les remarques précédentes nous invitent à examiner deux problèmes *pratiques* : quelle doit être la conduite des *écrivains modernes* à l'égard de la synérèse et de la diérèse ? et, d'autre part, quelle doit ête celle des *diseurs* ou des simples *lecteurs,* lorsqu'ils ont à interpréter un texte littéraire ?

La solution du premier problème a été mainte fois formulée. Nos écrivains devraient, comme leurs prédécesseurs du moyen âge, adopter la prononciation contemporaine.

Le second problème peut être considéré également comme

(3) *ibid.* p. 13-14.

résolu. Si l'on veut compter rationnellement les syllabes d'un développement écrit en vers ou en prose, il faut essayer de discerner, avant tout, la manière dont *l'auteur* les a lui-même comptées : c'est celle-là qui est la bonne. Lorsqu'il est impossible de la connaître, il faut adopter « *celle que le rythme suppose* ».

C'est bien, en somme, ce que dit M. Ernault, le savant professeur de l'Université de Poitiers, dans son opuscule « Sur le langage poétique » (p. 16) : La meilleure prononciation est « celle que le rythme suppose », alors même qu'elle est archaïque et désuète. M. Ernault n'arrive pas à cette affirmation sans avoir examiné certaines objections troublantes, qui concernent surtout les vers. — Une prononciation archaïque, dira-t-on, risque de produire, en particulier sur des auditeurs peu lettrés, une impression étrange, qui les empêchera d'apercevoir toute la beauté d'un texte ; elle a même des chances d'être ridicule. « La scansion « *li-on* », écrit R. de la Grasserie, affaiblit la force naturelle de ce vocable. Il en est de même dans bien des cas. Mais le ridicule est d'un effet pire. Avisez-vous, dans la conservation, d'assurer quelqu'un de votre *considérati-on,* et il pensera que vous voulez vous moquer de lui... » Si l'on veut vulgariser en France d'anciens chefs-d'œuvre, par exemple les tragédies de Corneille et de Racine, les comédies de Molière, les drames de Victor-Hugo, on doit se résigner à en moderniser la prononciation. Mais, d'un autre côté, si l'on opère une synérèse là où le poète a admis une diérèse, on altère le rythme d'un vers en accourcissant celui-ci d'une syllabe. Pour éviter cet inconvénient, R. de la Grasserie propose un expédient. On compensera, dit-il, cette perte d'une syllabe, en donnant à la dipthongue obtenue une double valeur. M. Ernault signale judicieusement l'insuffisance de ce procédé (p. 14) : « Nos vers, écrit-il, ne sont pas composés, comme ceux des anciens, de mesures permettant des substitutions de ce genre. Pour Homère et

pour Virgile,, les pieds du vers, sauf le dernier, admettent deux ou trois syllabes, parce qu'on ne se contente pas de compter ces syllabes ; on les mesure, et l'on traite deux brèves, dans la seconde partie de chaque pied, comme équivalant exactement à une longue. Il en est tout autrement en français. » L'on pourrait encore faire ce raisonnement analogue : l'allongement de la diphtongue qui provient de la synérèse suffirait, san doute, au point de vue du *rythme* proprement dit, à égaliser deux vers ou deux membres de phrase ; mais *elle ne saurait les égaliser au point de vue du syllabisme, puisqu'il n'entraîne pas l'addition d'une syllabe.* Il faut donc en revenir, semble-t-il, à la règle que nous avons posée.

Seulement nous n'y reviendrons pas sans reconnaître la nécessité d'une exception et sans proposer, nous aussi, un expédient. L'*exception* a trait précisément aux chefs-d'œuvre qu'on désire vulgariser. Pour les mettre, autant que possible, à la portée de tous les Français, on n'a pas tort, sans doute, d'en modifier quelque peu la physionomie sur certains points de détail, au moins dans les représentations populaires. Toutefois il convient de le faire discrètement, sans en altérer gravement le rythme syllabique. — Notre *expédient* permettrait d'atteindre ce but. Il consisterait, non point à supprimer les diérèses contraires à l'usage moderne, mais à les atténuer, à *les transformer en demi-diérèses,* qui rappelleraient l'existence de deux syllabes distinctes, sans les faire entendre toutes les deux d'une manière choquante.

Il ne serait pas défendu d'appliquer ce procédé à la lecture ou à la déclamation de certains passages en prose : on régulariserait ainsi, au point de vue syllabique, tel correspondant dont la régularité a probablement été désirée par l'écrivain : mais on ne le fera qu'avec la plus grande circonspectoin.

*
* *

La question de **l'e caduc** est plus délicate encore que celle de la diérèse. Elle est double. Il s'agit de savoir, d'une

part comment cet *e* a été prononcé en France, depuis la fin du XVIe siècle, dans la conversation ordinaire, et comment il l'est aujourd'hui ; d'autre part, comment il doit être prononcé.

« En ancien français, écrit M. Grammont, l'*e* dit muet n'était jamais réellement muet .. ; c'était déjà une voyelle débile, mais elle se prononçait toujours ». Avec le temps, elle a cessé de se faire entendre à certaines places dans la prononciation courante. Cette transformation s'était déjà opérée au début du XVIIe siècle. Par exemple, dès le début du XIVe, l'e muet qui suit une voyelle atone est vraiment muet : *tu joueras* se prononce : *tu jouras*. A l'époque classique, « l'usage est bien établi de ne jamais compter l'e des imparfaits, des conditionnels, des subjonctifs, à la troisième personne du pluriel. Après une consonne, soit dans l'intérieur, soit à la fin d'un mot, l'e « paraît avoir été, dès la fin du XVe siècle, muet ou sonore dans le parler ordinaire, à peu près dans les mêmes conditions qu'aujourd'hui (1) ».

Sur la prononciation d'aujourd'hui, on trouvera de bons renseignements dans le Traité de Prononciation française de M. l'abbé Rousselot et de M. Fauste Laclotte, et dans les ouvrages de M. Grammont. M. Grammont a notamment mis en lumière une loi fort importante, ou, si l'on préfère, une tendance générale de la prononciation moderne, qu'il a appelée la « *loi des trois consonnes* » : « L'e caduc se prononce seulement lorsqu'il est nécessaire pour éviter la rencontre de trois consonnes. »

La question scientifique a donc été assez bien élucidée. Quant à la question *pratique,* elle se décompose de même en deux problèmes distincts : *comment devons-nous compter les e « muets »* dans les textes littéraires ? et *comment les écrivains eux-mêmes doivent-ils les compter* dans leurs

(1) cf. MAURICE GRAMMONT : *Mém. de la Soc. de Linguistique,* t. VIII, Paris, 1892, p. 53 sq. *Traité de Prononciat, fr.* p. 105 sq. 1re éd.

ouvrages ? Pour résoudre ces problèmes, il est utile d'examiner les faits ; mais cela ne suffit pas : il est encore nécessaire de *les juger*. Par *faits,* nous entendons ici les diverses manières dont on dénombre les e caducs dans les textes de nos auteurs.

Dans la *diction actuelle,* rien de plus variable et de plus incertain que ce dénombrement ; et il est probable qu'il était déjà tel dans celle du XVIIe siècle. Il n'est guère à peu près uniforme que dans un cas, lorsqu'un *e* suit une voyelle accentuée, par exemple dans *rouę, jolie, patrie, connue :* encore certains acteurs le font-ils sonner à la fin des vers. Lorsqu'il est précédé d'une ou deux consonnes, formant avec lui une syllabe, les diseurs n'adoptent pas toujours la prononciation ordinaire ; au reste, non seulement ils ne sont point d'accord les uns avec les autres, mais encore un même diseur ne demeure pas toujours d'accord avec lui-même. Dans le débit poétique, remarque M. l'abbé Rousselot, « la chute ou la conservation partielle ou totale de l'e muet dépend de sa place dans le mot, de la qualité d'une syllabe précédente, d'une consonne placée avant ou après, du degré de rapidité de la prononciation, des besoins du rythme, de l'effet à produire (1). » Nous ajouterons ; elle dépend de la manière dont le mot auquel appartient l'e muet est *lié* au mot suivant ou dont il en est *séparé*. Par exemple, est-il suivi d'une forte pause ? on le fait entendre volontiers, même devant une voyelle, s'il est précédé de deux consonnes, comme dans les mots : triste, miracle, simulacre, éclipse etc. Est-il lié intimement à la syllabe suivante ? lorsque celle-ci commence par une consonne, il est prononcé plus volontiers encore dans la diction emphatique, soit pour les besoins du rythme, soit tout simplement pour éviter la rencontre désagréable de deux consonnes, comme dans ces expression : une étrange chose, un dimanche charmant, un ange jaloux.

(1) *Principes de Phonétique* : vol. II, p. 979.

La *phonétique expérimentale* montre que, dans la déclamation, les alexandrins n'ont pas toujours exactement douze syllabes, non seulement parce que les diérèses observées par le poète ne sont pas toujours respectées par le diseur, mais encore parce que celui-ci retranche à certains endroits des e « muets ». Il y a mieux : il en ajoute parfois après certains mots dont la consonne finale est sonore. E. du Méril, note déjà ce fait, non sans quelque exagération, dans son « Essai philosophique sur les principes et les formes de la Versification » (p. 64, note 3) : « Il y a dans presque toutes les langues des mots terminés par une consonne sonore ; lorsqu'ils ne sont point suivis d'une voyelle, on ne peut les prononcer sans faire entendre le son d'un e muet, qui ajoute réellement une sorte de syllabe au vers, et altère profondément le rythme basé exclusivement sur le nombre des syllabes. » M. de la Grasserie signale le même phénomène (1). M. Rémy de Gourmont croit entendre un e après *mol, seuil, trésor, impair, nef, désir,* « mots identiques pour la prononciation finale, à *molle, feuille, encore, impaire, greffe, désire,* etc ». Moi-même j'ai remarqué dans les *tracés* que j'ai obtenus sous la direction de M. l'abbé Rousselot, que j'ajoutais quelquefois aux textes des e d'une faible sonorité, *sans en avoir conscience*. J'ai, par exemple prononcé un e après « *Jérimadeth* », dans ce vers de V. Hugo :

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth,

(*Légende des siècles : Booz endormi*)

après *sentir* et *pleurs,* dans ce vers de vers de Musset :

Pour vivre et pour sentir, l'homme a besoin des pleurs.

(*Nuit d'octobre*).

Les écrivains eux-mêmes, lorsqu'ils lisent à haute voix ou déclament leurs œuvres, ajoutent et suppriment des *e* « muets ». M. Koschwitz, dans son enquête sur « Les Parlers parisiens » (p. 125, 131), note que Coppée et Sully-

Prudhomme retranchent des « e sourds » au milieu des vers, celui-ci « un peu moins fréquemment » que celui-là (1).

Dans ces conditions, faut-il déclarer que le syllabisme exact n'est qu'une illusion et n'existe que sur le papier ? faut-il s'en rapporter en principe à la volonté des écrivains ? ou bien doit-on, par une étude attentive de chaque texte, déterminer *la « computation » susceptible de réaliser le mieux les symétries auxquelles il paraît tendre, et celles que permettent le genre et le ton du développement ?* C'est ce dernier parti que nous préconiserons. Nous serions tout disposé à respecter les intentions des écrivains : mais nous les ignorons. Supposons même que nous les connaissions : il y a une grande part d'activité inconsciente dans le travail de création littéraire, et les auteurs ne sont pas toujours les meilleurs interprètes de leurs écrits. Les critiques y voient souvent plus clair qu'eux-mêmes. Par conséquent l'on fera bien de dénombrer les e « muets » de manière à effectuer, autant que possible, les symétries que chaque texte comporte, sans s'éloigner plus qu'il n'est convenable de la prononciation courante. Un texte littéraire, en effet, est une œuvre d'art. Or une œuvre d'art a toujours à la fois un caractère *artificiel* et un caractère *naturel* qu'il importe de respecter. Suivant les genres littéraires, c'est tantôt celui-ci et tantôt celui-là qui est prédominant. S'agit-il d'un ouvrage en vers ? Le seul emploi du vers, à moins d'une erreur imputable à l'écrivain, suppose un « ton » d'une certaine élévation : il est donc rationnel de laisser aux vers leur régularité constitutionnelle. « Demander si des vers doivent être lus en prose, écrit M. Ernault (2), revient à peu près à demander si de l'anglais doit être lu en français ou bien du français en anglais. » Quant à la prose, la prononciation ordinaire lui conviendra

(1) Cité par M. Ernault, *op. cit.* p. 9.
(2) *op. cit.* p. 8.

souvent. Toutefois l'on ne se fera pas un scrupule, à l'occasion, d'y prononcer plus ou moins les e « muets » là où la conversation les supprimerait, pour rendre plus satisfaisante l'homéosyllabie des « correspondants ». Dans la diction soutenue (1), en effet, il n'est pas défendu d'élargir « les valeurs relatives de l'e muet », « dans la même proportion que celles des autres voyelles. »

Il y a, d'ailleurs, pour la prose comme pour les vers, une *prononciation discrète,* qui, suffisante pour faire sentir le rythme, n'est pas assez accusée pour choquer l'esprit. C'est à cette prononciation qu'il faut viser.

On nous objectera peut-être que, de notre propre aveu, on n'a pas toujours dans la pratique la diction qu'on voudrait avoir : les appareils de phonétique expérimentale le prouvent surabondamment. Nous répondrons qu'on ne distingue pas assez des syllabes *physiquement prononcées* les syllabes *comptables.* Est-on bien sûr que tous les sons qui ont été enregistrés par les appareils aient été vraiment *remarqués par l'esprit* ? Est-on bien sûr que certains sons qui n'ont pas été enregistrés, n'ont pas été, sinon entendus, du moins « *suppléés* » *par l'esprit* ? Ce qui n'a pas été compté par l'esprit ne joue aucun rôle dans le rythme, de même que ce qu'il a compté en fait nécessairement partie.

Appliquons ce principe aux vers dits « féminins ». On s'est demandé quelle était exactement la valeur de la syllabe inaccentuée qui les termine. Pour Th. de Banville et pour Leconte de Lisle, cette valeur est nulle (2). R. de la Grasserie croit que le système des rimes féminines « a sa racine dans l'indifférence primitive des *thésis* ». « De même qu'on pouvait les accumuler dans le corps du vers entre les *arsis,* on pouvait le faire au commencement par l'anacruse, et rien n'empêchait de le faire à la fin (3). » Il y a des

(1) cf *G. Le Roy : Grammaire de la Diction française,* p. 57.
(2) cf Koschvitz : *op. cit.* p. 20 sq.
(3) *Essai de Rythmique comparée* : p. 73.

versifications où l'on « ne compte pas toutes les syllabes, mais seulement les syllabes accentuées, les autres étant considérées comme surnuméraires ; c'est ce qui a lieu dans les anciennes langues germaniques (1). » Dans les vers anglais, l'on ne dénombre pas les muettes ; le vers de dix syllabes (appelé improprement vers de onze) comprend une thésis surnuméraire de une syllabe ; celui de onze (appelé improprement vers de douze), une thésis de deux syllabes ; celui de douze, une thésis de trois syllabes (2). Dans le vers italien *sdrucciolo,* la rime féminine contient deux syllabes supplémentaires (3).

Cette hypothèse n'est pas prouvée. Mais les faits que cite R. de la Grasserie sont fort suggestifs. Ils nous montrent que *l'esprit ne reste pas passif dans la perception du* rythme, à la façon d'un appareil enregistreur. Il suffit qu'il soit attentif à retrouver une symétrie exacte, dans le calcul des syllabes, pour qu'il note telle syllabe d'une sonorité faible ou même nulle et néglige telle autre. Un vers français, masculin et un vers féminin du même type n'ont pas nécessairement le même nombre de syllabes *prononcées,* mais ils ont le même nombre de syllabes *comptables.*

A l'intérieur du vers français, tous les e muets non élidés sont *comptables.* Ils le sont du moins si l'écrivain a obéi aux règles traditionnelles de notre versification ; sinon, il faut s'en rapporter à celles qu'il a suivies. Quelques-uns de nos poètes « symbolistes » ont admis dans leurs vers des syllabes « féminines » complètement muettes là où notre versification traditionnelle n'en admet pas. M. G. Kahn, par exemple, qui assemble des groupes de syllabes d'une longueur variable coïncidant avec des divisions logiques, tient pour nuls les e qui se trouvent à la fin d'un groupe, même à l'intérieur de ses vers. Il est juste, évidem-

(1 *ibid.* p. 35, 36.
(2) *ibid.* p 75
(3) p. 74.

ment, dans « l'analyse syllabique » de ses poèmes, de se conformer à ses théories.

Dans les cas où l'on prononce des *e « féminins » intérieurs, font-ils partie du groupe de syllabes qu'ils terminent ou du groupe suivant ?* Nous aurons à nous occuper d'une question semblable à propos du rythme proprement dit ; ici nous nous placerons au point de vue syllabique. Certains diront que l'*accent rythmique* coupe nettement les membres logiques en petites divisions et qu'ils indiquent les limites de celles-ci : tout e muet qui aparaît au delà d'une de ces limites appartient donc à la division suivante. D'autres soutiendront qu'il vaut mieux se laisser guider par le sens et se garder de séparer une syllabe « féminine » du mot qu'elle contribue à former. Ils ajouteront que, dans les vers féminins, la dernière syllabe ne saurait être jointe à la première du vers suivant ; elle en est, en effet, isolée par une pause importante, et, d'ailleurs, on ne rencontre pas toujours après elle un autre vers. C'est donc vraiment la finale d'une division syllabique ; et il y a lieu de penser, par analogie, qu'il en est de même à l'intérieur du vers pour toutes les syllabes « féminines » suivies d'un arrêt, lorsquelles doivent compter dans le vers. Comme le diseur a, semble-t-il, le droit de prolonger plus ou moins chacun des arrêts, aucune d'elles ne doit être unie au groupe stllabique suivant. — Je suis persuadé, quant à moi, que chacune de ces deux opinions contient une part de vérité, où, si l'on veut, *qu'aucune n'est complètement vraie*. Examinons d'abord la dernière. L'existence et la valeur des arrêts dans une phrase dépendent du sens de cette phrase et non du caprice de celui qui l'interprète ; et s'ils varient jusqu'à un certain point avec la vitesse du débit, cette vitesse elle-même doit être réglée d'après le sens. L'analogie dont on vient de parler n'est guère valable. En effet, la syllabe finale d'un vers féminin ne compte ni avec les syllabes qui précèdent ni avec celles qui suivent : pour le syllabisme, *elle ne compte pas.*

D'autre part, si l'on appliquait toujours la première théorie, on arriverait à des résultats choquants : comment joindre à la suivante une syllabe que le sens oblige à en séparer par une large pause ? une telle jonction n'est possible que dans certains cas, dans ceux où une diction naturelle *rapproche au moins autant cette syllabe de la suivante que de la précédente*. On attribuera donc un *e* « muet » final, s'il est comptable, tantôt au groupe de syllabes situé en deçà, tantôt au groupe placé au delà, selon les exigences du sens et celles du syllabisme. Rien n'empêche d'employer cette méthode dans la prose comme dans les vers.

Cette règle, valable pour ceux qui étudient les symétries syllabiques d'un texte, le sera-t-elle pour les *auteurs* ? Les écrivains actuels n'ont-ils pas le droit, étant donné la prononciation variable des e muets de les supprimer ou de les maintenir à leur gré ? « il semble, écrit M. l'abbé Rousselot (1), que le poète peut prendre la liberté d'en user avec cette voyelle suivant les exigences de sa pensée et de son vers, et que le lecteur doit chercher à se conformer à la volonté du poète. » Soit ! nous ne refuserons pas cette liberté au versificateur, à plus forte raison au prosateur. En retour nous pourrions leur demander, comme M. Ernault le demande au premier (2), de signaler par un tréma tout e habituellement muet qu'il veut prendre pour une syllabe. Toutefois il y a un fait qu'ils ne doivent pas oublier : c'est que la diction *emphatique* n'est pas celle de la conversation familière. Dans les développements d'une certaine « tenue littéraire », par conséquent dans les développements en vers et dans certains passages de prose, la suppression d'un e muet que la prononciation courante efface mais que l'emphase ressuscite, paraît toujours plus ou moins en désaccord avec le ton. En outre, cette suppression entraîne souvent un rapprochement désagréable de consonnes. N'en est-il pas ainsi à l'hémistiche des vers suivants ?

---

(1) *Principes de Phonétique :* II, p. 979.

(2 *Op. cit.* p. 8.

Du côteau, qu'illumine l'or tremblant des genêts...
J'ai vu, mêlant leurs lignes, les vallons rebondis...

Paul Fort : *Ballades de la Montagne, des Glaciers et des Sources.*

*
* *

Maintenant que nous avons examiné les problèmes de la diérèse et de l'e caduc, nous pouvons parler de **la longueur des correspondants,** dans la prose comme les vers.

Nous considérerons successivement celle des *unités* syllabiques et celle des *groupes correspondants d'unités.*

L'*unité syllabique,* répétons-le, n'est pas la syllabe, mais tout correspondant qui n'est pas décomposable en correspondants plus petits. Il est rare que le correspondant coïncide avec la syllabe. On rencontre assez souvent de *courtes unités,* de deux à six ou sept syllabes, formées soit par des divisions logiques élémentaires, soit par des segments. En revanche, l'on ne trouve guère de *très longues unités.* Les vers qui dépassent huit syllabes se subdivisent d'ordinaire en deux unités au moins, puisqu'ils ont au moins une césure. C'est le cas de l'ennéasyllabe, du décasyllabe et de l'alexandrin à césure médiane. L'alexandrin trimètre renferme souvent trois sections de quatre syllabes, c'est alors une triade d'unités. Lorsqu'aucune de ses sections n'est « correspondante », ce qui est très rare, il représente, pour les vers, la plus longue unité. L'octosyllabe; et à plus forte raison les vers plus courts constituent plus facilement des unités : toutefois l'on y distingue fréquemment une ou plusieurs unités plus petites. A cet égard, la prose ne diffère pas des vers ; elle n'admet guère de longues unités ; ses longs correspondants comprennent d'habitude un ou plusieurs correspondants plus courts. Mais le prosateur, comme le versificateur, obtient des correspondants d'une très grande ampleur en groupant ensemble des unités.

La plupart des vers français usuels sont des dyades de correspondants. D'après une théorie de R. de la Grasserie

(1), ils auraient été formés mécaniquement par la réunion de deux petits vers. « En effet, dit-il, et ceci est un fait de rythmique très important à noter, à l'origine, les petits, très petits vers existaient seuls. Puis on en réunit deux; on obtint ainsi un long vers, et les deux petits devinrent ses hémistiches ; la fin du premier petit vers devint ainsi une césure. » Pour étayer sa théorie, R. de la Grasserie fait appel à la rythmique comparée. « En sanscrit, le vers long se compose de quatre petits vers ou *padas*, ne contenant que quatre syllabes et ayant conservé un reste important d'autonomie. Dans la vieille rythmique germanique, le vers primitif est la *Kurzzeile ;* il se compose de quatre arsis, dont deux principales et deux secondaires. L'hexamètre grec et latin comprend deux petits vers contenant chacun trois pieds. Enfin, en Chinois, les vers primitifs ne comprennent que trois ou quatre mots ; plus tard, on en forme des stances, et comme les vers pairs riments seuls, on peut dire que les vers impairs ont fini par devenir de simples hémistiches des premiers. De même, deux *Kurzzeilen* germaniques, en se réunissant, ont donné une *Langzeile*. En italien, on peut dire *ad libitum* un membre rythmique en deux vers ou en un seul ; par exemple, le vers de six syllabes, déjà petit, se décompose en deux de trois syllabes chacun ; l'*ottonario* s'analyse en deux vers de quatre syllabes... » On pourrait invoquer également l'histoire de notre versification au moyen âge. Notre octosyllabe a une césure médiane dans le « Saint-Léger » et la « Passion » (X[e] *siècle*), dans le fragment épique du « Roi Louis » (fin du XI[e]), dans le fragment de l' « Alexandre », d'Albéric (début du XII[e]). (1).

Cette hypothèse est séduisante. Il est vraisemblable que les petites divisions logiques de nos phrases ont formé, dès l'origine de notre versification, de petits correspondants.

(1) *Principes scientif. de la versif. fr.* : p. 51 sq.

(2) cf. TOBLER : *op. cit., préface de* G. PARIS, p. XI.

Toutefois, nous serions disposé à croire que nos premiers vers *se sont rapprochés des dimensions moyennes de la proposition,* et même qu'ils en *ont reproduit la composition logique,* qui est en principe binaire, non sans refléter, d'ailleurs, la physionnomie de leurs prédécesseurs latins.

Du moment qu'ils sont divisés en sections correspondantes, rien n'empêche de donner aux vers une grande ampleur, si ce n'est cette considération que, les nôtres étant rimés, plus ils s'allongent et plus leurs rimes sont espacées, plus elles interviennent rarement pour nous aider à distinguer les correspondants les uns des autres. D'après une opinion très répandue, ils ne devraient guère dépasser douze syllabes. M. Pierre de Barneville (1) la fait sienne, tout en reconnaissant que « l'anglais a des mètres de seize et dix-sept syllabes », et qu'en grec et en latin, « l'absence de la rime et la différence entre les brèves et les longues autorisaient des vers de dix-sept syllabes ». Selon lui, le maximum varie « selon le génie des langues ». Sully-Prudhomme (2) ne voit pas pourquoi, même en français, on ne dépasserait pas le chiffre douze. « Il suffit que des vers d'un nombre inusité de syllabes plaisent à quelques lecteurs, pour que le poète capable de les composer ait sa raison d'être et que ses titres ne puissent lui être contestés, car il n'est justiciable que des lecteurs à qui ses vers s'adressent. » Edelestand du Méril (3) rappelle que les anciens vers galliques avaient ordinairement de quatorze à seize syllabes, qu'il y avait au XIII[e] siècle des vers espagnols de treize à seize syllabes, qu'en Allemagne le Comte de Platen a écrit des vers de quinze syllabes et que « l'on connaît des vers italiens qui ont jusqu'à dix-neuf syllabes ». M. Ernault (4)

(1 *Le Rythme dans la Poésie fr.* : p. 127
(2) *Testament poétique,* p. 48.
(3) *op. cit.* p. 41, n. 1, et p. 158, n. 1.
(4) *L'ancien vers breton*, Paris, 1912, p. 36-40.

cite d'anciens vers bretons de 13, 14, 15, 16, 17, et 18 syllabes et nous apprend qu'il y en avait de 20 et de 22 syllabes. Enfin R. de la Grasserie (1) a composé des vers français de treize, quatorze, quinze, seize, dix-sept, dix-huit et même vingt-quatre syllabes, qui n'ont rien de monstrueux.

Les systèmes de vers peuvent évidemment atteindre un nombre de syllabes beaucoup plus considérable. Le *distique* composé d'alexandrins n'est pas plus complexe que le vers de vingt-quatre syllabes construit selon la formule :

$$6 + 6 + 6 + 6$$

On trouve des strophes de onze et de douze vers ; mais elles sont rares ; celles de treize, quatorze et quinze sont exceptionnelles. Le dizain, inventé par Ronsard, est la plus longue des strophes *usuelles*. Il est vrai que l'enjambement permet au poète de ne faire qu'un tout de plusieurs strophes.

Nous avons vu que la *prose* avait comme les vers des groupes correspondants d'unités ; la correspondance, d'ailleurs n'en est pas nécessairement exacte. Le plus souvent ce sont des dyades ou des triades de correspondants. Ces groupes parviennent aisément à un chiffre de quinze à vingt syllabes, comme dans les exemples suivants :

A mesure que sur mon rivage natal (10) elle descend au bout [du ciel (7), 17
elle accroît son silence (6) qu'elle communique à la mer (7) ; 13
bientôt, elle tombe à l'horizon (8), l'intersecte (3), 11
ne montre plus que la moitié (8) de son front qui s'assoupit (7) 15
s'incline et disparaît (6) dans la molle intumescence des vagues (9). 15

CHATEAUBRIAND : *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 61.

La mort elle-même (4) était si belle alors (6) 10
si grande, si magnifique (6) dans sa pourpre fumante (6) ! 12
elle ressemblait si bien (6) à l'espérance (4), 10
elle fauchait (3) de si verts épis (5) 8 18 syl.
qu'elle était (3) comme devenue jeune (5), 8
et qu'on ne croyait plus (6) à la vieillesse (4). 10 18 syl.

A. DE MUSSET : *Confession d'un Enfant du Siècle*.

---

(1) *Op. cit.* p. 274.

Quant à la correspondance des *systèmes de groupes,* elle n'est guère appréciable que dans les petits systèmes.

1. La nuit (2), qui dans les autres climats (7) 9
jette son crêpe opaque (5), sur les édifices (5), 10
ne peut entièrement (6) éteindre Saint-Isaac (6) 12 31 syl.
2. Sa coupole reste visible (7) 7
sous le dais noir des cieux (6) avec des tons d'or pâle (6) 12
comme une immense bulle (6) à demi lumineuse (6) 12 31 syl.

TH. GAUTIER : *Voyage en Russie.*

*
* *

Qu'un correspondant soit simple, c'est-à-dire constitué par une unté, ou qu'il soit plus ou moins complexe, c'est à-dire composé d'une quantité plus ou moins grande d'unités ou de groupes d'unités, il n'est pas indifférent qu'il ait tel ou tel nombre de syllabes. Les habitudes mêmes de la versification nous le laisseraient soupçonner : *il y a des nombres plus ou moins usuels.* Certains raisons guident assurément les écrivains dans le choix de ceux-ci : nous allons essayer de démêler les principales.

Il y a d'abord une *raison physiologique,* dont l'importance a été sans doute exagérée. La longueur du vers, écrit Beck de Foucquières (1) a été déterminé par celle de *l'acte respiratoire.* Quand nous parlons, le temps de l'aspiration cesse d'être égal à celui de l'expiration et devient aussi court que possible. L'intervalle de temps qui s'écoule entre deux aspirations, pris comme unité de mesure, servit à régler le langage poétique de tous les peuples. En France, l'alexandrin représente la durée normale de la respiration. M. Landry définit le membre (2) « la série de mouvements phonateurs qui s'enchaînent pendant le cours d'une expiration.» L'abbé Batteux (3) avait déjà écrit : « C'est dans le besoin de respirer que la nécessité du nombre oratoire

(1) *Traité de Versific. fr.,* p. 9, p 43.
(2) *Théorie du Rythme,* etc, p. 143.
(3) *Op. cit.* p. 272, 273.

s'est fait sentir d'abord. L'organe demande du repos, pour reprendre son effort, après un certain espace parcouru... » — Nul ne niera les besoins de la fonction respiratoire et ceux de la fonction « phonatrice », qui exigent toutes deux, à des intervalles à peu près réguliers, le renouvellement de l'air dans les poumons. Ce renouvellement ne saurait s'effectuer qu'aux pauses, et il est d'autant plus facile qu'elles sont plus étendues : or celles qui limitent les membres logiques et les vers ont généralement une plus grande durée que celles qui les coupent intérieurement. Toutefois il est parfaitement possible aux pauses intérieures, qui d'ailleurs se prolongent parfois autant que les «extérieures » et d'autant plus que le débit est plus lent. Il n'a pas lieu nécessairement à des places fixes ; et, pour qu'il ait lieu, il suffit qu'il rencontre, de distance en distance, des occasions propices.

Une seconde raison, qui est *d'ordre psychologique,* me paraît avoir plus de valeur. Elle est présentée d'une manière assez vague par l'abbé Batteux. Il parle des repos qu'exige l'esprit : « Il est peintre, il fait ses traits les uns après les autres ; dès lors ces traits sont séparés par un repos quel qu'il soit. » Ce qui est vrai, c'est que, pour les vers, l'esprit a tendance à préférer d'une manière générale et, ajouterons-nous, pour chaque genre de développement, *les nombres de syllabes qui coïncident le plus souvent avec les principales divisions logiques de la phrase.* Il éprouve le besoin, en somme, d'un accord aussi fréquent et aussi complet que possible entre la « forme » et le « fond ». L'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin, par exemple, sont nos vers les plus usuels, parce qu'ils sont les plus aptes à contenir un ou deux membres logiques. Dans la prose les membres logiques deviennent très souvent des correspondants.

Une troisième raison est également psychologique : c'est *la portée naturelle de ce que nous avons appelé la vision*

mentale. Les trops longs vers et les trop longues strophes, écrit M. P. de Barneville (1), « obligent notre mémoire auditive à une synthèse presque impossible. Pour qu'un vers soit perceptible en français, il faut actuellement, et sauf exception, qu'il ne mesure guère plus de douze syllabes. » M. Aubertin (2) s'exprime presque dans les mêmes termes, et pense que les vers « cyclopéens » et les « combinaisons excessives » font violence aux habitudes de l'oreille et à la capacité de notre mémoire auditive ». Disons plutôt, puisqu'aussi bien la mémoire auditive n'est pas ici seule en cause, que la « *perceptibilité* » *d'un correspondant, dans la prose comme dans les vers, dépend nécessairement de son volume :* s'il a trop d'ampleur, l'esprit est incapable d'en embrasser l'ensemble, de le mesurer et d'en saisir l'organisation. Il est donc sage de s'en tenir d'ordinaire, pour chaque espèce de correspondants, aux dimensions moyennes.

En quatrième lieu, le choix des nombres s'explique par *les propriétés qu'ils possèdent* et notamment par leur *parité* ou leur *imparité.* « L'importance de la parité et de l'imparité, dit Raoul de la Grasserie (3), existe dans toutes les unités rythmiques, et imprime au rythme un caractère que l'on peut comparer au *mode majeur* et au *mode mineur* en musique... Il y a entre le vers pair fondamental et le vers impair un rapport étroit, en ce sens que certains vers impairs ne sont que l'altération d'un vers pair correspondant. On obtient cette altération en retranchant une syllabe au vers pair... Le point de départ est le nombre pair ; c'est lui qui donne l'harmonie pleine, complète, symétrique, et qui permet au vers, à la stance, de se partager en deux parties égales... Le nombre impair crée, au contraire, l'asymétrie... » Cette observation s'applique, non

---

(1) *Op. cit.* p. 126.
(2) *Op, cit.* p. 213 et 239.
(3) *Op. cit.* p. 265 sq.

seulement à la stance et au vers, mais encore aux parties du vers séparées par la césure. La « coupure paire » communique au vers « un caractère de pleine cadence... Au contraire, la coupure impaire donne une cadence, non pas nulle, mais brisée, moins naturelle... » — Sans admettre l'hypothèse de R. de la Grasserie sur l'origine des mètres impairs, on est obligé de convenir que cette distinction du pair et de l'impair est fort juste. Ce n'est pas que l'impair doive être banni de nos vers, à plus forte raison de notre prose. « Paul Verlaine, remarque M. P. de Barneville (1), est le premier qui, chez nous, ait franchement tenté, avec une vrai sens de la cadence poétique, les mètres impairs... Nous avions sans doute déjà rencontré plusieurs fois des vers impairs, mais en petits groupes seulement. Verlaine paraît, au contraire, les vouloir placer au même rang que les vers pairs, et il essaie d'en tirer des effets analogues à ceux dont jusqu'ici ces derniers semblaient avoir le privilège. » M. J. Guilliaume (2) pense aussi qu'on peut mêler dans certains cas le pair et l'impair, bien que la plupart des poètes aient évité ce mélange : « Selon M. Ténint, M. de Gramont et les autres prosodistes, les vers d'un nombre pair de syllabes s'accordent mal avec ceux d'un nombre impair. Van Hasselt nous fournit de nombreuses preuves du contraire. » M. Guilliaume montre par des exemples qu'un octosyllabe peut succéder à un hendécasyllabe, un vers de neuf syllabes à un alexandrin, un vers de sept à un décasyllabe. — Il n'en est pas moins vrai que les correspondants impairs de tout genre se prêtent beaucoup moins que les autres aux diverses symétries du syllabisme. Ce fait tient à ce que deux nombres impairs, à plus forte raison trois ou davantage, ont rarement un *diviseur commun* autre que l'unité, tandis que les pairs sont toujours divisibles par deux et ont souvent plusieurs diviseurs communs. Guyau l'avait observé :

(1) *Op. cit* p. 73.
(2) *Le Vers fr. et les procédés modernes,* p. 192.

« les rythmes qui se résolvent dans des nombres pairs ont quelque chose de plus pondéré, de plus stable, de plus pleinement harmonieux pour l'oreille que ceux qui vont par nombre impair (1). La supériorité de l'alexandrin tient en partie à ce qu'il a un nombre pair de syllabes, à la fois multiple de 6, de 4, de 3 et de 2.

***

Maintenant que nous avons passé en revue les caractères et les conditions des symétries syllabiques, dans la prose et dans les vers français, le moment est venu de nous demander **comment un écrivain doit en user.**

Il appliquera d'abord *le principe de la variété.* S'il écrit en vers, il n'est tenu d'assurer d'une manière exacte et constante que la correspondance de certains groupes syllabiques : à l'égard des autres il est libre. Il profitera de cette liberté pour en varier la longueur et combattre l'impression de monotonie que cette correspondance risquerait de produire. Par exemple, dans les stances et les strophes, qui poussent aussi loin que possible la régularité syllabique, il y a toujours de petits « groupes intérieurs » qui ne sont soumis à aucune loi syllabique. Dans les séries illimitées de vers égaux, les groupes libres sont non seulement certaines divisions du vers mais encore les groupes de vers. Enfin dans les vers « libres », un nouvel élément de variété intervient, à savoir les changements du mètre. Nous rappellerons que dans les vers « césurés » de la catégorie précédente, la suppression accidentelle d'une césure équivaut à un changement de mètre.

Il est encore plus facile de varier le syllabisme de la prose que celui des vers, puisque non seulement le mètre y est variable, mais encore l'approximation et la proportion apparaissent à côté de la symétrie exacte. En outre le mélange du pair et de l'impair, rare dans le vers, y est

(1) Problèmes de l'Esthétiq. contemp., p. 181, 2.

fréquent. Un habile écrivain saura y passer, selon les besoins, de la liberté la plus grande à une régularité voisine de celle des vers.

***

Le second principe qui s'imposera à lui est *celui de l'appropriation au genre et au ton du développement.* En l'appliquant, il aura à se préoccuper à la fois, du *volume* des divers groupes correspondants, de la *parité* ou de *l'imparité* du nombre de leurs syllabes, de leur *régularité syllabique* plus ou moins grande, et enfin de *l'accord des symétries syllabiques avec celles dont nous avons parlé auparavant.*

Considérons en premier lieu *le volume syllabique :* il a sa valeur expressive. Un groupe d'une ampleur plus que moyenne donne une impression de grandeur, de largeur, de majesté, de gravité, de solennité ; un groupe d'une petitesse remarquable produit une impression d'exiguïté, de familiarité, de gaîté. Une unité, un groupe d'unités, un système de groupes pourront communiquer l'une de ces impressions soit séparément, soit ensemble. Dans ce dernier cas, l'effet sera évidemment plus puissant. Il pourra encore être renforcé par un contraste. Un petit groupe paraîtra, plus petit s'il est précédé d'un long, et *vice versa.* D'autre part, il y a des états d'âme où l'on observe de nombreux changements, une succession plus ou moins rapide de sentiments, d'images ou d'idées, d'autres où les sentiments, les images et les idées se succèdent plus lentement : tantôt ce sont de courtes ondes, et tantôt de larges flots qui s'étalent. Aux premiers conviendront de petits correspondants ; aux seconds, des correspondants plus étendus, qu'il s'agisse de développements lyriques, oratoires, descriptifs, narratifs, dramatiques ou didactiques.

Nos grands poètes ont su user opportunément des longs vers et des longues strophes, des petits vers et des courtes

strophes ; ils ont su aussi obtenir des effets d'élargissement en doublant ou en triplant soudain, au moyen des enjambements, le volume du vers ou de la strophe. Il est inutile ici de multiplier les citations. Feuilletons un instant le recueil des Fables de LA FONTAINE. Les deux vers préférés de notre fabuliste sont l'alexandrin et l'octosyllabe. L'alexandrin convient à cet exordre plein de gravité :

> Romains, et vous, sénat, assis pour m'écouter,
> Je supplie avant tout les dieux de m'assister :
> Veuillent les immortels, conducteurs de ma langue,
> Que je ne dise rien qui doive être repris !
>
> LA FONTAINE : *Fables,* XI, 7.

il arrive à propos pour peindre

> Celui de qui la tête au ciel était voisine,
> Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.
>
> IBID I, 22.

ou le lion furieux :

> Le quadrupède écume, et son œil étincelle...
>
> IBID. II, 9.

S'agit-il de montrer la nature entière renouvelée par l'amour au printemps ? un octosyllabe et un alexandrin étroitement soudés par le sens paraîtront un vers de vingt syllabes :

> C'est-à-dire environ le temps
> Que tout aime et que tout pullule dans le monde...
>
> IBID. IV, 22.

Par contre, la brièveté des fables attribuées à Babrius est rappelée par un octosyllabe :

> Mais surtout certain Grec renchérit, et se pique
> D'une élégance laconique.
>
> IBID. VI, 1.

Les aventures de deux rats trottinants seront fort bien narrées en quatrains d'heptasyllabes :

> Autrefois le rat de ville
> Invita le rat des champs,
> D'une façon fort civile,
> A des reliefs d'ortolans.
>
> IBID. I, 9.

Victor Hugo, dans les « *Djinns* » pour représenter « l'horrible essaim » qui bourdonne au loin, s'approche, passe en tourbillonnant, et s'éloigne peu à peu, a recours successivement à des huitains de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 10 syllabes, puis de 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3 et 2. Le huitain a déjà une belle longueur ; V. Hugo emploie cependant des strophes d'une plus grande étendue, celle de 10 syllabes et celle de 12, notamment dans les Chants du Crépuscule (1).

Les dizains ont une envolée superbe dans certains poèmes de Lamartine (2). Deux strophes de vingt vers commencent la « Méditation » qui a pour titre « L'Esprit de Dieu » (3) : il est vrai qu'elles pourraient se scinder en deux dizains. Une telle ampleur est certainement en harmonie avec le sujet.

Les changements fréquents dans le volume des correspondants peuvent suggérer l'idée de la mobilité et même de l'agitation :

Agitant l'oreille,
La catte sommeille,
Rêvant :
Croyant qu'il noux happe,
Le vieux chien attrape
Du vent !

CH. GRANDMOUGIN : *Nouvelles Poésies, La Chanson des Mouches.*

Au contraire la constance d'un mètre fait songer au calme, tout au moins à la continuité :

Un silence pieux s'étend sur la nature ;
Le fleuve a son éclat mais n'a plus son murmure ; etc.

LAMARTINE : *Harmonies, L'Infini dans les cieux.*

Empruntons maintenant quelques exemples à nos prosateurs. Les petits correspondants sont tout indiqués dans la description d'un objet gracieux :

---

(1) cf. *L'Ode à la Colonne et A Napoléon II.*

(2) Harmonies : *Le Chêne, les Révolutions, Eternité de la Nature,* etc.

(3) v. *Nouvelles Méditations.*

Le bouvreuil niche (4) dans les aubépines (5), 9
dans les groseilliers (5) 5
et dans les buissons (5) de nos jardins (4)... 9

CHATEAUBRIAND : *Génie du Christ.* Partie I, livre V, ch. 5.

une rose pendait 6
au-dessus, tout humide. 6

IBID.

La présence de longs correspondants n'étonnera personne dans une grave méditation philosophique :

Ce jour-là (3), j'éprouvai (3) le sentiment (4) de l'immensité (5), 15
de l'oubli (3) et du vaste silence (6) où s'englotit (4) la vie [humaine (4) 17
avec un effroi (5) que je ressens encore (6), 11
et qni est resté (5) un des éléments (5) de ma vie morale (5). 15

RENAN : *Avenir de la Science,* XII.

J.-J. ROUSSEAU unit intimement par le sens plusieurs correspondants et obtient un long correspondant : c'est une espèce d'enjambement. Il peint ainsi de « riches et fertiles plaines »

dans lesquelles la vue s'étendait 8
jusqu'aux montagnes bleuâtres 7
plus éloignées qui la bornaient 8 23 syl.

Ces vingt-trois syllabes, voisines de vingt-quatre, semblent répondre aux deux membres de douze syllabes qui précèdent :

couronnés d'un côté (6) par des montagnes prochaines (6), 12
et de l'autre élargis (6) en riches et fertiles plaines (6)... 12

Les rimes ne manquent même pas à cette période descriptive (1). Des maximes s'accommoderont fort bien de courtes phrases :

La netteté (3) est le vermis des maîtres (6).

VAUVENARGUES : *Réflex. et Max.*

(1) *Rêveries d'un Promeneur solitaire* : 5e promenade.

de même une description par traits successifs :

Tout a bien changé (5) dans la maison (4) !	9
C'était la demeure (5) de l'indigence (4) :	9
c'est celle de la douleur (6) et de la misère (4).	10
Le lit est mauvais (5) et sans matelas (4).	9

DIDEROT : *Salon de 1765, Le Mauvais Fils puni.*

Au contraire, Bossuet éprouve le besoin d'une longue période pour nous faire embrasser d'un coup d'œil toute la première phase de la bataille de Rocroy, (1) Buffon pour évoquer la vie inquiète des premiers hommes (2), Mirabeau pour décider l'Assemblée Nationale à voter la « contribution du quart » :

Contemplateurs stoïques (6) des maux incalculables (6)	12
que cette catastrophe (6) vomira sur la France (6),	12
impassibles égoïstes (7)	7
qui pensez que ces convulsions (8)	8
du désespoir et de la misère (8)	8
passeront comme tant d'autres (7),	7
et d'autant plus rapidement (7),	7
qu'elles seront plus violentes (7),	7
êtes-vous bien sûrs (5) que tant d'hommes sans pain (5)	10
vous laisseront tranquillement (6) savourer tous les mets (6)	12
dont vous n'avez voulu diminuer (9)	9
ni le nombre ni la délicatesse ? (9)	9

Discours sur la contribution du quart des revenus (1789)

Au reste, dans tous les genres, il y a des circonstances où la longue période est de mise, et d'autres où la phrase courte est préférable, comme il y a des cas où il est bon de varier peu l'ampleur des phrases ou celle des correspondants, et d'autres où il vaut mieux la varier beaucoup.

*
* *

De même que la valeur expressive d'un correspondant dépend de son volume, elle dépend de la *parité* ou de *l'imparité* du nombre de ses syllabes. « Les vers à nombre de

(1) *Or. fun. du Prince de Condé.*
(2) *Ep. de la Nature :* VIIe époque

syllabes impair, écrit R. de la Grasserie (1), expriment des sentiments plus teintés, plus mélancoliques » ; ... « les sentiments exprimés par la coupure impaire sont plus moroses, plus mélancoliques, indiquent des dispositions d'esprit exceptionnelles » (2). — Les exemples ne manqueraient pas pour montrer que le « mode » impair n'est pas nécessairement triste. Mais ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il est *moins régulier* que le mode pair, et se prête beaucoup moins aux symétries exactes. Pour donner une impression d'ordre, de plénitude, de perfection, et aussi de grandeur, de solennité, c'est le pair qu'il faut préférer ; et l'impair, pour donner une impression de liberté, d'imperfection, d'insuffisance, de naturel, de familiarité. Aussi Verlaine qui déteste jusqu'à l'excès tout ce qui sent « l'éloquence », a-t-il une prédilection pour l'impair :

> Plus vague et plus soluble dans l'air
> Sans rien en lui qui *pèse* ou qui *pose*.
>
> *Jadis et Naguère : Art Poétique.*

Ajoutons que l'emploi d'un seul mode est également plus *régulier* que le mélange des deux modes. On évitera donc celui-ci ou on le recherchera, plus ou moins, selon les circonstances, comme on recherchera l'impair. Il conviendra moins, évidemment, aux vers qu'à la prose, où il est tout à fait courant :

> Les grandes pensées (4) viennent du cœur (3).
> Il faut avoir de l'âme (6) pour avoir du goût (5).
>
> VAUVENARGUES : *Réflex. et Max.*

D'une manière générale, *la régularité du syllabisme sera poussée plus ou moins loin* selon le *ton* du développement. Il est impossible d'énumérer tous les degrés que l'on rencontre, depuis la plus grande liberté dans les cor-

(1) *Essai de Rythmique,* p. 39.
(2) *Principes scientifiq. de la versif fr.,* p 277.

respondances, jusqu'à la symétrie la plus accusée. Celle-ci est représentée dans les vers par les stances et les strophes composées de vers à césure. Au-dessous viennent les systèmes de vers sans césure et les vers césurés d'un nombre constant de syllabes. Encore faut-il distinguer ceux dont les sections sont exactement correspondantes entre elles, de ceux dont chaque section correspond seulement à une section semblable d'un autre vers. Parmi les vers à « hémistiches », quelques-uns ont une symétrie supplémentaire fort élégante, quoi qu'on en ait dit, ceux qui ne contiennent que des mots d'une syllabe :

> Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.
>
> Racine : *Phèdre,* IV, 2.
>
> Va, ton sort ne vaut pas le coup d'œil qu'il te coûte !
>
> Lamartine : *Harmonies* : L'Infini dans les Cieux.

Dans chacune des petites divisions du vers, dans chacun des hémistiches et dans le vers tout entier les *mots* sont entre eux correspondants.

Par contre, la symétrie des vers à hémistiches est affaiblie par les enjambements, et d'autant plus qu'ils sont plus fréquents.

Au-dessous des vers « césurés » viennent les vers sans césure. En dernier lieu arrivent les vers « libres ». Ils sont souvent à leur place dans les genres les moins graves et les moins solennels de la littérature proprement poétique, par exemple dans les fables, dans certains contes, dans certaines comédies, ou bien dans les poèmes exprimant des *mouvements variés* d'ordre matériel ou d'ordre moral. Quant aux vers « blancs » nous en parlerons à propos des symétries « phoniques » ; du point de vue syllabique ils ne forment pas une classe particulière : ils peuvent appartenir à toutes celles que nous venons de mentionner : les moins monotones sont les vers « blancs » qui sont en même temps des vers libres, comme ceux de l'Avare de Molière.

Remarquons-le : ce n'est pas seulement l'homéosyllabie qui est plus « libre » dans les vers à mètre variable ; c'est aussi l'*homéothèse*. Le poète y place à son gré, d'une manière plus ou moins régulière, les vers correspondants : il les dispose, dans un développement, en suivant un *ordre plus ou moins varié ;* d'autre part, il en accuse plus ou moins la symétrie *en les rapprochant plus ou moins*.

Bien entendu, l'homéosyllabie et l'homéothèse sont encore plus libres *dans la prose*. Aucun degré de la régularité ne lui est interdit ; mais elle atteint rarement les plus élevés et ne s'y arrête guère : elle passe vivement de l'un d'eux à un autre.

Elle offre des groupes correspondants de dyades ou de triades correspondantes d'unités ; mais elle n'unit pas souvent ces groupes en systèmes correspondants. Par contre, elle peut supprimer la correspondance des groupes de même que celle des dyades ou triades. D'autre part elle a la faculté de remplacer la correspondance exacte par la correspondance approximative, proportionnelle ou partielle.

∴

Non content de pousser jusqu'au degré convenable la régularité syllabique, un bon écrivain assure, d'une façon plus ou moins parfaite selon les cas, *l'accord des symétries syllabiques avec les symétries logiques, grammaticales et mélodiques*.

Le tableau suivant montrera comment les groupes de syllabes correspondants peuvent coïncider avec des divisions logiques, et, par suite, grammaticales et mélodiques également correspondantes.

SYMÉTRIES LOGIQUES ACCUSÉES PAR DES SYMÉTRIES SYLLABIQUES

A. Symétrie de deux ou plusieurs phrases.

I. VERS.

1. Leur venin, qui sur moi brûle de s'épancher,
Tous les jours, en marchant, m'empêche de broncher ;
2. Je songe, à chaque trait que ma plume hasarde,
Que d'un œil dangereux leur troupe me regarde ;
3. Je sais sur leurs avis corriger mes erreurs,
Et je mets à profit leurs malignes fureurs.

Boileau : *Epître VII*, 61 sq.

1. Ces chants, de ma prison témoins harmonieux,
Feront à quelque amant des plaisirs studieux
Chercher quelle fut cette belle :
2. La grâce décorait son front et ses discours,
Et, comme elle, craindront de voir finir leurs jours
Ceux qui les passeront près d'elle.

A. Chénier : *La Jeune Captive.*

1. Comment a bleui la pervenche,
Comment le lis renaît-il blanc,
Et la marguerite encor blanche,
Quand la terre a bu tant de sang ?

2. Quand la sève qui les colore
N'est faite que de sang humain,
Comment peuvent-elles éclore
Sans une tache de carmin ?

Sully-Prud'homme : *Impressions de la Guerre.*

II. PROSE.

1. Le critique était jeune, gracieux et folâtre : 12
2. sa tête était couronnée de lierre et de pampre ; 12
3. ses tempes étaient ornées de grappes de raisin. 12

Fénelon : *Fables : Le jeune Bacchus et le Faune.*

1. On n'a jamais employé tant d'esprit (10)
à vouloir nous rendre bêtes (7) ; 17
2. il prend envie de marcher à quatre pattes (10)
quand on lit votre ouvrage (6) 16

Voltaire : *Lettre à J.-J. Rousseau du 30 août 1755.*

1.	La nuit, qui dans les autres climats	9
	jette son crêpe opaque sur les édifices,	10
	ne peut entièrement éteindre Saint-Isaac.	12
2.	Sa coupole reste visible	7
	sous le dais noir des cieux avec des tons d'or pâle,	12
	comme une immense bulle à demi lumineuse.	12

Th. Gautier : *Voyage en Russie.*

1. Et toujours, et toujours (6) les morues vives, se laissaient [prendre (8) ; 14
2. c'était rapide et incessant (8), cette pêche silencieuse (6). 14

P. Loti : *Pêcheurs d'Islande.*

B. Symétrie de deux demi-phrases.

I. VERS.

a. Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux, —
b. Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Corneille : *Poésies diverses :* LVIII.

a. L'ignorance et l'erreur, à ses naissantes pièces,
En habits de marquis, en robes de comtesses, —
b. Venaient pour diffamer le chef-d'œuvre nouveau,
Et secouaient la tête à l'endroit le plus beau.

Boileau : *Ep. VII,* 23 sq.

a. Alors, il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et, se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu, —
b. Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort se recommande à Dieu.

A. de Musset : *La Nuit de Mai.*

a. Là, fiers de leur longue souffrance,
Reconnaissants des maux subis,
b. Ils sentent le cœur de la France
Battre sous leurs pauvres habits.

Th. Gautier : *Emaux et Camées, Vieux de la Vieille.*

II. PROSE.

a. L'on ouvre et l'on étale tous les matins (10)
pour tromper son monde (5) ; — 15
b. et l'on ferme le soir (6)
après avoir trompé tout le jour (9). 15

LA BRUYÈRE : *Caractères,* VI.

a Si Dieu existe (4),
b. il est parfait (4) ;
a. s'il est parfait (4),
b. il est sage, puissant et juste (8) ;
a. s'il est sage et puissant (6),
b. tout est bien (3) ;
a. s'il est juste et puissant (6),
b. mon âme est immortelle (6).

J.-J. ROUSSEAU : *Lettre à Voltaire, du 17 août 1756.*

a. A peine avaient-ils jeté leurs lignes (9)
dans cette eau tranquille et froide (7), —
b. ils les relevaient avec des poissons lourds (10)
d'un gris luisant d'acier (6).

P. LOTI : *Pêcheurs d'Islande.*

C. Symétrie de deux ou plusieurs propositions.

I. VERS.

J'aime ce qu'il me donne, — et je plains ce qu'il m'ôte.

CORNEILLE : *Horace,* II, 3, v. 479.

Si vous n'êtes Romain, — soyez digne de l'être ;
Et si vous m'égalez, — faites-le mieux paraître.

IBID. v. 484

Notre malheur est grand ; — il est au plus haut point ;
Je l'envisage entier, — mais je n'en frémis point.

IBID. v. 489 et 490.

Je vous plains, je me plains ; — mais il y faut aller.

IBID. 542.

Le pêcheur eut raison ; — carpillon n'eût pas tort.

LA FONTAINE : *Fables,* IX, 10.

L'homme est de glace aux vérités ;
Il est de feu pour les mensonges.

IBID IX, 10.

La convoitise perdit l'un ;
L'autre périt par l'avarice.

IBID. VIII, 27.

On cherche les rieurs ; — et moi je les évite...

IBID. VIII, 8.

Avant donc que d'écrire, — apprenez à penser...

BOILEAU : *Art Poétique,* I, 150.

Rien n'est fait aujourd'hui, — tout sera fait demain.

A. CHÉNIER : *Epîtres,* IV, A Le Brun.

II. PROSE.

Quelque bien qu'on nous dise de nous,	9
on ne nous apprend rien de nouveau.	9

LA ROCHEFOUCAULD : *Réfl. mor.* 303.

Nous avons tous assez de force	8
pour supporter les maux d'autrui.	8

IBID. 19.

On est quelquefois un sot avec de l'esprit,	12
Mais on ne l'est jamais avec du jugement.	12

IBID. 456.

L'hypocrisie est un hommage	8
que le vice rend à la vertu.	8

IBID. 218.

Voilà, chrétiens ce que c'est que l'homme !	9
Et celui qui le dit est un homme,	9
et cet homme ne s'applique rien,	8
oublieux de sa destinée...	8

BOSSUET : *Sermon sur la Mort,* début.

Ainsi donc, le génie n'a qu'un siècle ;	9
après quoi il faut qu'il dégénère.	9

VOLTAIRE : *Siècle de Louis XIV,* ch. 32.

Tout rayonnait ; — tout s'apaisait, — tout aimait tout...

V HUGO : *Quatre-vingt-treize.*

D. Symétrie de deux demi-propositions.

I. VERS.

Une telle vertu — n'appartenait qu'à nous.

CORNEILLE : *Horace,* II, 3, 449

Un sonnet sans défaut — vaut seul un long poème.

Boileau : *Art Poétique,* II, 94.

La voix (2) — me reste (2)...

A. Chénier : *Poèmes*, I : *l'Aveugle.*

Les plus désespérés — sont les chants les plus beaux .

A. de Musset : *La Nuit de Mai.*

Leurs déclamations — sont comme des épées...

ibid.

L'étendue (3) — est immense (3), et les champs (3) — n'ont point [d'ombre (3)...

Leconte de Lisle : *Poèmes antiques, Midi*

II. PROSE.

On n'entend dans les funérailles — 8
que des paroles d'étonnement... 8

Bossuet : *Sermon sur la mort :* début.

Les attraits qui environnent le trône — 9
Soufflent de toutes parts la volupté... 9

Massillon : *Petit Carême,*
Sermon sur les tentations des Grands, 2e partie.

Il s'agit de savoir — 6
quelles sont ces conventions. 6

J.-J. Rousseau : *Contrat social, Exposiiion.*

Les pauvres gens des Marches — 6
avaient l'honneur d'être sujets directs du roi... 12

Michelet : *Hist. de Fr.* X, ch. 3.

et dans les grandes régions vides — 8
lentement la lumière changeait... 8

P. Loti : *Pêcheurs d'Islande.*

Les toits de zinc des cabarets — 8
prenaient des lumières de lune... 8

E. et J. de Goncourt : *Germinie Lacerteux.*

E. Symétrie des divisions logiques élémentaires et des segments.

I. VERS.

L'obscurité (4) vaut mieux (2) que tant (2) de renommée (4).

Corneille : *Horace,* II, sc. 3, vol. 460.

De tels (2) attachements (4), ô ciel ! (2) sont pour vous plaire (4) !
MOLIÈRE : *Femmes Savantes,* I, 1, v. 19.

La raison (3) du plus fort (3) est toujours (3) la meilleure (3).
LA FONTAINE : *Fables,* I, 10.

Le sujet (3) n'est jamais (3) assez tôt (3) expliqué.
BOILEAU : *Art Poétique,* III, 37.

Torricelli (4), Newton (2), Képler (2) et Galilée (4)...
A. CHÉNIER : *Poèmes,* I, *l'Invention.*

Et l'on voyait alors les splendeurs de l'espace,
Et les candeurs du ciel et les gaîtés de l'air,
Et luire ce qui luit, et passer ce qui passe
Dans le tout petit ciel de cet œil pur et clair.
ED. PAILLERON : *Amours et Haines, Le Jardin.*

Des sables aux côteaux, des gorges aux versants...
LECONTE DE LISLE : *Poèmes barbares,*
Le Sommeil du Condor.

II. PROSE.

Nous avons tous (4) assez de force (4)
pour supporter (4) les maux d'autrui (4).
LA ROCHEFOUCAULD : *Réfl. mor.* 19

On est réduit (4) *ou à imiter* (5), *ou à s'égarer* (5).
VOLTAIRE : *Siècle de Louis XIV,* ch. 32.

Un point brillant (4) part (1) comme un éclair (4),
et remplit (3) aussitôt (3) tout l'espace (3) ;
le voile (3) des ténèbres (3) s'efface (2) et tombe (2).
L'homme (1) reconnaît (3) son séjour (3), et le trouve (3) embelli (3).
J.-J. ROUSSEAU : *Emile,* livre III.

Le vieux laboureur (5)
travaillait (3) lentement (3), en silence (3),
sans efforts (3) inutiles (3).
G SAND : *La Mare aux Diables,* II (Les laboureurs).

Dans tous les exemples prédédents, la concordance d'une symétrie syllabique avec une symétrie logique, qui est en même temps grammaticale et mélodique, accuse

davantage chacune d'elles. Cet effet convient plus ou moins au genre et au ton des divers développements, et la règle de *l'appropriation au genre* doit encore s'appliquer ici.

* * *

Tels sont les principes qui doivent guider les écrivains dans l'usage des symétries syllabiques. L'observation montre que s'ils emploient tous ces symétries, *ils ne les emploient pas tous de la même manière*. Chacun d'eux a la sienne, *et c'est un des traits qui le caractérisent*. Chez un prosateur on trouvera plutôt des symétries exactes dans les membres logiques que dans les divisions élémentaires ou les segments ; chez un autre, ce sera le contraire ; un tel recherchera les longs membres ou les longues phrases ; tel autre, les membres courts ou les phrases courtes, etc. Un versificateur aura une préférence marquée pour les strophes ou les stances ; un autre, pour les vers à mètre variable. Il en est enfin qui essaient de se passer du syllabisme exact. Leurs essais sont très louables et parfois heureux ; mais ils ne semblent pas avoir prouvé jusqu'ici qu'il y ait vraiment avantage à le faire. Il est difficile, sans doute, dans une langue telle que la nôtre, dont les syllabes sont si distinctes et le rythme si effacé, de donner moins d'importance au syllabisme qu'au *rythme proprement dit*. Celui-ci n'en a pas moins dans notre langage littéraire un rôle intéressant et assez complexe, que nous essayerons de préciser.

CHAPITRE VI

Les symétries rythmiques

On a donné du *rythme* des définitions ingénieuses et instructives ; mais aucune, semble-t-il, n'en montre nettement tous les caractères essentiels.

Berlioz le définissait ainsi : « la division du temps par les sons » (1). Cette formule est bien vague ; et, tout en étant vague, elle n'est pas assez générale. Les sons, en effet, ne sont pas absolument indispensables au rythme : il peut être purement visuel. Il l'est, par exemple, dans une danse qui n'est pas accompagnée de musique. On pourrait faire les mêmes reproches à la définition de M. Louis Havet : « c'est le retour régulier de sons plus ou moins forts » (2), et à celle de Clair Tisseur : c'est « une mesure en vertu de laquelle certains sons, revenant à de certains intervalles réguliers ou même irréguliers, font plaisir à l'oreille. » (3).

Il y a plus de précision dans la suivante : « Le rythme est constitué, dans le temps et dans l'espace, écrit M. Verrier, par la répétition d'unités sensiblement égales pour l'oreille ou pour l'œil » (4). Mais appellera-t-on rythme, dans l'espace, la succession des maisons ou celle des poteaux télégraphiques de chaque côté d'une rue ?

---

(1) *Grande Encyclopédie Lamirault*: Henri QUITTARD, article *Rythme*.
(2) *Op cit.*, p. 231.
(3) cf. P. DE BARNEVILLE : *Le Rythme dans la poésie fr.*, p. 2.
(4) cf. ABBÉ ROUSSELOT ; *Principes de Phonétique expérim* , vol. II, p. 1089, en note.

Si l'on en croit le « Dictionnaire Général de la langue française de MM. Darmesteter, Hatzfeld et Thomas, c'est la « distribution symétrique des temps forts et des temps faibles, qui revient périodiquement dans une phrase musicale, un vers, une batterie de tambour, etc. » L'on rencontre d'ordinaire, en effet, dans un rythme des temps forts et des temps faibles ; toutefois cette condition ne nous paraît pas essentielle, et nous verrions encore un rythme dans une succession de phénomènes semblables à des intervalles de temps égaux, si ces phénomènes avaient une même intensité et une même durée. En outre le mot « périodiquement » nous suggère l'idée de l'apparition, à plusieurs reprises, d'un phénomène semblable à un phénomène initial, après un intervalle de temps qui reste, en théorie, toujours le même. C'est bien, à vrai dire, une des formes habituelles du rythme ; mais ce n'est pas la seule. Il mérite encore ce nom, d'une part, lorsqu'à deux phénomènes semblables ou non, séparés par un certain intervalle de temps, correspondent deux autres phénomènes semblables aux premiers et séparés par le même intervalle, mais apparaissant *après un laps de temps nettement différent* ; d'autre part, lorsqu'il ne s'agit que de *deux* phénomènes semblables, semblablement situés dans le temps.

Pour définir en particulier le rythme littéraire, nous n'accepterions donc pas sans réserves la formule que propose M. Grammont dans son excellent « Traité pratique de Prononciation française » (p. 163) : « le retour des temps marqués à intervalles sensiblement égaux », ni cette autre analogue de M. Paul Verrier : « le retour du temps marqué à intervalles égaux (1) », ni même celle de M. Lote : « Le rythme verbal est constitué par des successions de syllabes atones, que vient couper de temps en temps une syllabe tonique, dont le retour ne doit point se produire à des intervalles trop éloignés (2). »

(1) *Questions de métrique anglaise*, p. 16.
(2) *Op. cit.* II, p. 698.

Tout le monde conviendra que pour donner une idée juste du rythme il faut, suivant la vieille méthode des logiciens, en signaler le « genre prochain » et la « différence spécifique ». Or le genre prochain, c'est, selon nous, la *symétrie ;* et la différence spécifique, c'est le *temporalisme* ou le chronisme, c'est-à-dire la similitude de durée et de situation *dans le temps.* Le rythme n'est autre chose que *la symétrie de deux ou plusieurs phénomènes du même genre ayant une durée semblable et semblablement situés dans le temps.* Or, le langage littéraire offre une très grande variété de phénomènes, ou, si l'on veut, d'éléments, qui peuvent être utilisés par le rythme. Dans le français littéraire, c'est, par exemple, les syllabes « accentuées » c'est-à-dire remarquablement accentuées ou « fortes » et les syllabes peu accentuées ou « faibles » ; ce sont ensuite les pauses de toute dimension ; puis les intervalles entre les accentuées, que nous appellerons « espaces interaccentuels » ; enfin, ce sont les groupes de syllabes qui forment des divisions syllabiques élémentaires et ceux qui constituent des correspondants. S'il en est ainsi, la conception que l'on a habituellement de notre rythme littéraire est trop étroite et trop simpliste : il est beaucoup plus *complexe* qu'on ne le représente. Ce n'est pas *une symétrie* ; c'est tout un système, ou, pour mieux dire *tout un jeu de symétries diverses.*

∴

Pour en bien comprendre la nature, il est indispensable de renoncer à toute idée préconçue, et sur tout de *se défier des fausses analogies.* Il est clair, par exemple, que la plupart des savants qui l'ont étudié avaient l'esprit hanté, en quelque sorte, par l'image de tel ou tel rythme connu, auquel ils étaient tout disposés à le réduire. Mais les réductions de ce genre ne doivent être essayées qu'avec une grande circonspection.

Par exemple, l'on ne retrouvera pas nécessairement dans la littérature le mètre uniforme de la *musique,* ces lon-

gues séries de mesures égales en théorie et sensiblement égales dans la pratique. Sans doute, la littérature a toujours entretenu d'excellentes relations avec la musique : ces deux arts s'adressent à l'oreille et se sont toujours associés de très bonne grâce. Toutefois, lorsqu'ils s'unissent, tantôt la musique s'éloigne décidément du texte littéraire qu'elle accompagne, se tient à distance et, tout en l'interprétant à sa manière, lui ajoute un décor harmonieux ; tantôt la littérature renonce à son allure propre et adopte celle de la musique. Bref, il n'y a jamais coïncidence exacte de ces deux rythmes : ils sont très différents.

M. Combarieu, dans son étude sur les « Rapports de la Musique et de la Poésie », (p. 250), va même jusqu'à soutenir qu'ils sont incompatibles. « En musique, écrit-il, c'est la vitesse du rythme qui impose son caractère au sentiment ; et lorsqu'on change le mouvement d'une phrase, on transforme aussitôt le sentiment lui-même.. Si, de la musique, nous passons à la poésie, c'est le caractère du sentiment ou de la pensée qui détermine la vitesse du rythme. En musique, le rythme était roi ; en poésie, l'idée est reine ; c'est elle seule qui accélère et ralentit, tour à tour, le même mètre, qui crée la lenteur ou l rapidité des mots, des vers, des strophes ». Il y a là une idée qui n'est pas fausse, mais qui, semble-t-il, aurait besoin d'une mise au point. Dans la musique, comme dans la poésie, comme dans tous les arts, nous devons admettre la *préexistence du sentiment,* par rapport à son expression. Ce n'est que pour rendre le « ton » du sentiment, ou suivant une remarque profonde de M. Combarieu, pour traduire un « état dynamique » de la vie consciente, un degré d'excitation ou de dépression de cette vie, que le musicien, comme le poète, donne à ses phrases une allure plus ou moins lente ou rapide. Seulement, dans la poésie, lorsque nous voulons attribuer à chaque développement et à chaque partie d'un développement la vitesse qui lui convient, nous sommes gui-

dés par la pensée que nous y trouvons, alors que dans la musique, nous sommes obligés de nous en rapporter aux indications expresses de l'auteur ; nous sommes renseignés, de temps à autre, par un de ces termes consacrés : lento, andante, andantino, allegretto, allegro ou vivace, accelerando ou rallentando.

A vrai dire, voici, au point de vue du rythme, les principales différences qui séparent de la musique le langage littéraire. Les sons de la musique n'ont aucune utilité pratique : ils ne servent qu'à l'agrément. De plus, chacun d'eux peut être à volonté associé à d'autres ou employé isolément. Ils sont donc entièrement à la disposition de l'artiste qui, pour composer une belle œuvre, les choisit à son gré, en règle le nombre, la vitesse, en forme des accords, les combine de cent façons. Il n'en est pas ainsi des « phonèmes », que présente le langage littéraire. Ils n'existent que comme *éléments des mots,* lesquels sont formés presque tous de plusieurs sons. En outre ces mots ont avant tout à jouer un *rôle pratique,* dont on ne saurait les dispenser : ils ont à traduire des pensées. En dehors de cette fonction, ils ne sont rien « vani flatus vocis » ; et il serait puéril de les assembler uniquement pour charmer l'oreille. Sans doute, comme les notes ou les accords de la musique, ils peuvent avoir une certaine beauté « phonique » ; mais cette beauté est accessoire et elle ne doit pas trahir les intérêts de la pensée. Enfin, *le langage a ses lois* que l'écrivain est tenu de connaître et de respecter. De là ce principe fort important : les symétries rythmiques du français littéraire *s'établiront là où elles seront appelées par la constitution même de ce langage ; elles ne seront point en désaccord avec celle-ci et ne se réaliseront que dans la mesure où celle-ci le permettra.*

***

S'il est naturel qu'on ait rapproché notre rythme littéraire du rythme musical, il ne l'est pas moins qu'on l'ait comparé au *rythme prosodique des anciens,* puisque notre

versification est issue de la versification latine. Toutefois le français est très différent du grec et du latin des époques classiques : ses syllabes n'ont par elles-mêmes, en général, qu'une quantité fort incertaine ; seule l'accentuation tonique y fait apparaître des brèves et des longues ; au contraire les syllabes grecques et latines avaient une quantité bien distincte. Par suite, en français, c'est l'accentuation naturelle des mots et groupes de mots qui forme des pieds métriques, utilisés et régularisés par le rythme ; en grec et en latin, c'est la quantité naturelle des diverses syllabes qui permettait de composer des pieds métriques ; et c'est elle qui entraînait l'accentuation rythmique. Celle-ci était d'ailleurs mélodique et non point intensive : comme l'a montré M. Louis Havet, elle était affaire d'acuité, non de force (1). On ne trouvera donc pas nécessairement dans nos pieds métriques toute la variété ni même toute la régularité de ceux des anciens. Nous avons d'ailleurs rappelé, à propos du syllabisme, les origines vraisemblables de notre rythme littéraire. Né de la versification latine des bas-temps il en a hérité certains procédés que n'employait pas la versification classique des anciens. Mais il ne suffit pas toujours de connaître les origines d'nne chose pour en comprendre la nature : la lumière de l'histoire peut-être trompeuse comme celle de l'analogie. A vrai dire, notre langue ayant sa constitution propre, notre rythme littéraire a des chances d'être original, et le plus sûr est de l'*observer* avec méthode.

∴

Seulement ici, rien de plus délicat que de *bien voir*, et surtout de *bien interpréter* ce qu'on a vu. **L'observation** est aidée aujourd'hui par un certain nombre d'*appareils* que l'on doit au père de la phonétique expérimentale, à M. l'abbé Rousselot. Ils ont été décrits par M. l'ab-

(1) *Op. cit.* p. 220 sq.

bé Rousselot lui-même dans le premier volume de ses « Principes de Phonétique expérimentale », par M. Landry, dans la préface de sa « Théorie du Rythme », par M. Roudet dans ses « Eléments de Phonétique Générale », enfin par M. Lote dans son étude de « l'Alexandrin français d'après la Phonétique expérimentale ».

J'ai moi-même construit un petit appareil d'une très grande simplicité, destiné à mettre en évidence les isochronismes les plus intéressants du rythme littéraire. Il se compose essentiellement d'un disque qu'un mécanisme fait tourner d'un mouvement très régulier, et, d'autre part, d'une mince lamette d'acier ou d'une autre substance flexible, munie à l'une de ses extrémités, d'un petit style entouré de coton et imbibé d'encre. Le style est maintenu à une certaine distance du disque, distance très faible et toujours égale, et lorsqu'on appuie sur la lamelle, il trace un point sur le cercle de papier qu'on a fixé sur le disque et reprend aussitôt de lui-même sa position première. Pour étudier le rythme d'une phrase, on la déclame devant l'appareil en mouvement et l'on marque un point sur le disque au moment exact où l'on prononce chaque syllabe de cette phrase, ou certaines syllabes que l'on a choisies. Les points enregistrés sont tous situés sur une même circonférence dont le centre est le centre du disque ; et, connaissant la vitesse du mouvement imprimé à celui-ci, il est facile de calculer en secondes et fractions de seconde la durée des intervalles que l'on veut comparer. La moindre défectuosité dans une expérience est aussitôt notée ; et l'on ne tient compte que des tracés obtenus dans de bonnes conditions.

Les renseignements fournis par cet appareil ne doivent pas être dédaignés. En effet, s'il est moins précis que ceux dont j'ai parlé précédemment, il l'est encore *beaucoup plus que l'esprit lui-même* : et lorsqu'il enregistre deux intervalles comme isochrones, on peut-être sûr qu'ils apparaissent comme tels à celui-ci, à condition qu'ils soient com-

parés par lui. D'ailleurs cette moindre précision a un avantage, celui de rendre les isochronismes plus apparents. De plus les instruments très délicats de M. l'abbé Rousselot enregistrent même des vibrations que l'esprit ne perçoit pas ; par contre, ils n'indiquent pas toujours le moment où celui-ci commence à percevoir certains phonèmes dépourvus de vibrations, comme les consonnes explosives et sourdes. Mon petit appareil enregistre seulement des sons que l'esprit croit entendre, au moment où il croit les entendre. Enfin, les mouvements du doigt soigneusement coordonnés avec les mouvements phonateurs donnent un peu plus de relief que d'ordinaire dans la conscience aux syllabes dont ils signalent l'apparition, et fournissent ainsi à l'esprit des points de repère plus nets pour comparer certains intervalles : de là, peut-être, une réalisation plus facile du rythme que le texte comporte, sans que la diction cesse pour cela d'être naturelle.

Quel que soit l'appareil dont on a fait usage, **l'interprétation** des tracés obtenus est toujours embarrassante, parce que les conditions matérielles du langage et sa destination empêchent à tout moment le rythme de s'y réaliser parfaitement.

A cette raison générale, il faut ajouter les déformations et ruptures du rythme qui ont une valeur expressive. Elles sont légitimes, à condition de n'être ni exagérées ni prodiguées.

D'autres déformations et ruptures sont attribuables à des maladresses de diction. Beaucoup de personnes ignorent jusqu'à l'existence du rythme littéraire. Celles même qui l'ont étudié n'interprètent pas toutes un même texte de la même façon.

Lorsqu'elles le déclament, certaines donnent, par exemple à leur déclamation un aspect trop artificiel, d'autres une physionomie trop réaliste ; bien peu savent éviter à la fois ces deux excès. Mais il y a plus : dans deux expériences

successives, une même personne, déclamant un même texte, n'a pas exactement la même diction.

Ce qui rend la tâche du rythmicien encore plus malaisée, c'est que les tracés ne représentent que des phénomènes *physiques,* alors que les phénomènes du rythme sont essentiellement *d'ordre psychologique.* Deux intervalles égaux au point de vue du rythme, ce sont deux intervalles qui apparaissent à l'esprit comme égaux ; deux intervalles inégaux, ce sont deux intervalles qui lui paraissent inégaux. Telle symétrie qu'on remarque sur les tracés n'existe pas pour l'esprit ; telle autre, qui existe pour l'esprit, ne se remarque pas sur les tracés. Et, puisqu'ils sont d'ordre psychologique, les faits rythmiques se soumettent aux lois psychologiques, notamment à la « loi de relativité ». En vertu de cette loi, la durée apparente de chaque intervalle dépend dans une certaine mesure de celle des intervalles voisins. Par exemple, deux espaces de temps inégaux sembleront égaux s'ils contrastent tous deux avec un ou plusieurs espaces sensiblement plus grands ou plus petits.

Enfin, ce n'est pas seulement le rythme « *apparent* », qu'il nous importe de connaître, c'est encore et surtout le rythme *théorique.* De même que tout visage peut suggérer la pensée d'un type idéal dont il se rapproche plus ou moins, de même à chaque correspondant d'un texte convient un certain rythme idéal, dont la diction réelle ne donne qu'une image variable et toujours infidèle.

***

En dépit de toutes ces difficultés, il est possible aujourd'hui d'apercevoir *les caractères essentiels de notre rythme littéraire.* Un de ces caractères, qui n'a guère été signalé jusqu'ici est la *complexité.* Ce qui constitue notre rythme littéraire, ce n'est pas une seule espèce de symétrie ; c'est *une pluralité de symétries diverses,* qui sans être indépendantes les unes des autres, peuvent être considérées sépa-

rément. Nous nous occuperons de chacune d'elles en particulier et des rapports qu'elles ont entre elles. La plus sensible et la plus connue est celle des **accents rythmiques.**

Elle n'est pas spéciale au français littéraire, et on la rencontre dans beaucoup de littératures anciennes et modernes. Dans les systèmes de versification prosodiques, chaque pied contenait une syllabe plus accentuée que les autres. D'autres systèmes non prosodiques sont accentuels : chez les Chinois, les vers ont des accents situés à des places fixes, sur la deuxième et la quatrième syllabes dans leurs vers pentasyllabiques ; sur la première, la seconde, la quatrième, la sixième et la septième dans les vers hexasyllabiques (1). Dans les vieilles langues germaniques, on ne compte pas le nombre des syllabes, mais le nombre des accents formant *arsis* (2). L'Allemand et l'Anglais modernes « ont également des syllabes accentuées, des non-accentuées et des muettes ; mais l'allemand donne aux muettes la même valeur rythmique qu'à celles qui n'ont pas d'accent, et l'anglais ne leur en reconnaît aucune (3). Les vers espagnols et italien ressemblent beaucoup au vers français : ils procèdent, d'ailleurs, comme celui-ci, du vers rythmique des Latins ; ils en ont hérité *l'accentualisme* en même temps que le syllabisme.

Dans le français littéraire, la symétrie des *accents rythmiques* n'est pas simple, parce que la nature de ces accents ne l'est pas. Nous proposons de les définir ainsi : *l'ensemble des propriétés ou qualités qui, au regard de l'esprit, mettent certaines syllabes d'une série plus en relief que les autres.* Ces propriétés peuvent être : une intensité plus grande que celle des autres, une plus grande durée, parfois aussi une hauteur différente de la leur ; ou si l'on préfère, un accent dynamique ou d'intensité, un accent temporal ou

(1) E. du Méril : *op, cit.*, 143, n. 5,
(2) R. de la Grasserie : *Principes scient. de la vers. fr.*, p. 264.
(2). E. du Méril, p. 142, n. 4.

de durée et un accent mélodique ou d'acuité. On pourrait ajouter : *une sorte d'accent logique*. La dernière syllabe tonique d'une division logique élémentaire, termine en effet pour l'esprit cette division et la représente.

De ces quatre accents, les deux premiers sont les plus sensibles. L'on s'est demandé lequel des deux l'emportait sur l'autre. Pour M. Verrier, c'est celui *d'intensité* ; pour M. Landry et M. Lote, c'est celui de *durée*. M. l'abbé Rousselot m'a suggéré cette idée qui me paraît fort juste : le désaccord entre M. Verrier, d'une part, et MM. Lote et Landry, d'autre part, vient surtout de ce que le premier s'est occupé de la langue anglaise, qui est fortement articulée, tandis que ces derniers ont fait porter leur étude sur la langue française.

M. Verrier estime donc que le rythme de la poésie comme celui de la musique, est un rythme « *intensif* ». L'accent d'intensité « surtout s'il est énergique, tend à allonger les accentuées et à abréger les inaccentuées » ; il « domine la quantité, dont il détourne l'attention et qu'il permet jusqu'à un certain point de négliger ». On s'imagine parfois, dit-il, que dans le choix des fortes, la durée ou l'acuité peuvent tenir lieu par elles-mêmes de l'intensité : c'est par l'une ou par l'autre, et non par l'intensité que serait alors signalé le temps marqué. D'où vient cette erreur ? De ce fait incontestable que, de deux sons égaux en puissance, le plus long ou le plus aigu l'emporte sur l'autre en intensité. Mais au point de vue du temps marqué, c'est toujours d'intensité qu'il s'agit ». (1).

De son côté, M. Lote fait remarquer après M. Bourdon, « qu'à la fin des phrases énonciatives et en général des phrases réellement terminées, il y a chute de la hauteur comme de l'intensité. » (2). Parfois même une syllabe voi-

(1) *Questions de métrique anglaise*, p. 5, 6 et 9.
(2) *Op. cit.* II, 454 se.

sine de la dernière est beaucoup plus « intense » que celle-ci. Par exemple, dans une expérience, l'intensité maxima des voyelles de ce vers :

Je me dois par ta mort montrer digne de toi

) CORNEILLE : *Cid*, v. 932.

a été notée de la manière suivante :

25 60 115 5 15 85 15 75 8 25 65 25

L'accent de durée, ajoute M. Lote, est beaucoup plus stable que celui d'intensité : « La mobilité de l'accent d'intensité est aussi grande que celle de l'accent d'acuité. Comme ce dernier, il est particulièrement instable sous l'emphase, et il remonte alors de façon à occuper une position très éloignée de celle que lui accorde une prononciation régulière... L'ictus, (intensité potentielle), n'a une valeur rythmique que s'il est concomitant d'un temps marqué temporel et si le renforcement de la voix, tombant sur une longue, ne se borne pas à frapper seulement un petit nombre de vibrations. »

Il est très vrai que l'accent dynamique s'écarte plus souvent et plus capricieusement de la « syllabe rythmique » que « l'accent temporal ». En outre, il est sans doute moins sensible. Cependant, y a-t-il lieu d'insister sur la *prééminence de la durée* ? L'intensité collabore avec la durée ; où plutôt, l'énergie dépensée pour mettre en relief un syllabe peut se manifester par de l'intensité ou par de la durée, ou à la fois de ces deux manières : mais c'est toujours de l'énergie. De plus, qu'il s'agisse d'intensité, de durée, d'acuité ou d'une autre qualité remarquable, le but visé reste toujours le même : la mise en évidence d'une syllabe ; et *c'est dans cette mise en évidence que consiste l'accent.* Il suffit que l'esprit éprouve le besoin de considérer une certaine syllabe comme « rythmique », pour qu'elle le soit : elle porte alors une sorte de temps marqué psychologique ou théorique que les appareils de phonétique expérimntale n'enregistrent point. Par exemple, à la fin d'une

phrase énonciative, il y a parfois « chute de la durée » aussi bien que de l'intensité et de l'acuité ; la syllabe finale n'en apparaît pas moins nettement comme « rythmique ». Par contre, on rencontre des accents dynamiques et temporels anormaux, auxquels l'esprit n'attribue pas une valeur rythmique. On peut les nommer des *accents d'expression,* ou, comme les appelle M. Landry (p. 201 sq), des accents « expressifs ».

Une catégorie importante des accents d'expression, est celle des « accents d'insistance, que décrit soigneusement M. Grammont. Ils comportent un « allongement consonantique » ; « on insiste sur les consonnes et on les prolonge » ; ils peuvent se trouver dans les mêmes mots que les accents rythmiques, mais sur une autre syllabe (1).

Selon nous, l'accent d'expession se confond dans certains cas avec l'accent rythmique , et l'on en reconnaît la présence à l'intensité ou à la durée exceptionnelle que prend celui-ci.

Empruntons plusieurs exemples aux tracés de M. Lote et de M. Landry. L'on trouvera imprimées en caractères italiques les syllabes qui, dans une expérience, ont été affectées d'un accent d'expression. Nous ne signalerons ici que la *durée* des syllabes. Quant à la délimitation de celles-ci, nous verrons plus loin qu'elle n'est pas la même pour M. Lote que pour M. Landry.

*Ce*lui qui règne dans les cieux
23 20
et de qui relèvent tous les *em*pires
29 20

BOSSUET : *Or. f. de H. de Fr.*
(déclamé par M. Landry : v. p. 315 de son ouvrage).

Caïn, ne dormant pas, *son*geait au pied des monts.
19 39 17 33 37 44 33 31 29 17 17 66

V. HUGO : *Lég. des S., La Conscience*
(déclamé pour M. Landry par M. Paul Mounet : v. p. 336).

---

(1) *Traité de prononciation,* fr. p. 139, sq.

Je me sentais joyeuse et calme, *ô* mon amant...
12 22 37 62 36 71 14 81 14 74 20 20 74
(déclamé pour M. Lote par un sujet qu'il désigne par la lettre A (cf. son ouvrage, III, p. 111.

Et Jeannie en *pleu*rant l'appelle ; et leurs pensées...
V. Hugo : *Légende des S., Les Pauvres Gens*
(déclamé pour M. Lote par le sujet B : v III, 166.

Les accents d'expression modifient souvent, non seulement la prononciation des syllabes où ils se trouvent, mais encore celle des syllabes voisines, y compris la rythmique. Ils risquent de troubler et même de briser momentanément le rythme : aussi ne faut-il les employer qu'avec discrétion.

*
* *

L'accent d'expression fait ressortir beaucoup de syllabes et de mots qui seraient, sans lui, peu accentués *; l'accent rythmique,* au contraire, ne se rencontre que sur des syllabes et des mots dont le sens réclame l'accentuation : c'est un des « accents du sens » qui prend une valeur rythmique.

Bernard Jullien, dans son étude déjà ancienne mais intéressante encore des « Formes harmoniques du français » (p. 38 sq), considère, non sans raison, comme solidaires les accents et les pauses. Dans la langue française, écrit-il, l'accent, qui se trouve en principe sur la dernière syllabe non muette de chaque mot, quand les mots sont groupés, « se reporte toujours sur les finales des sections de phrases ». Les syllabes accentuées « forment autant de points d'arrêt ou de repos, qu'un nomme d'un terme générique : coupes, suspensions, syllabes accentuées... »

Pour découvrir la place des accents toniques utilisés par le rythme, « il faut, dit M. Landry, grouper les mots qui ne forment qu'une image ou qu'un concept, séparer les autres. » Cependant, on ne frappe pas de ces accents « ce qui correspond à peu près aux *mots de rapport* de l'ancienne grammaire, aux *mots vides* de cette même grammaire et de la chinoise, à savoir : l'article, le pronon personnel (sauf,

pour la plupart, arès un verbe interrogatif : veux-tu ?), le pronon relatif, le pronon *on,* l'adjectif démonstratif, possessif ou indéfini, la préposition, certaines conjonctions, la copule, le verbe auxiliaire ou semi-auxiliaire. Encore faut-il, pour que ces mots ne puissent porter l'accent emphatique (M. Landry appelle ainsi ce que j'ai appelé l'accent du sens), qu'ils ne se trouvent pas devant une cadence ou une pause. (cf. qui, que, quand, suivis d'une virgule), et qu'ils soient très brefs : monosyllabes (la plupart enclitiques ou proclitiques, et rarement trois de suite), dissyllabes féminins et rarement masculins. » (1).

M. Grammont adopte le même principe et le formule nettement. D'après lui, tout mot ou toute suite de mots *qui exprime une idée simple et unique* porte un accent remarquable sur sa dernière syllabe. Comme M. Landry, M. Grammont reconnaît des exceptions : « Il y a en français un certain nombre de petits mots, prépositions, conjonctions, pronoms, adverbes, que les grammairiens appellent enclitiquent ou proclitiques, qui par nature sont toujours inaccentués ; ils peuvent pourtant, soit seuls, soit à plusieurs, exprimer une idée, mais non constituer un groupe rythmique. Lorsqu'on dit :

« ce que vous ne savez pas »,

il n'y a qu'un groupe rynthmique, et qu'un accent sur *pas.* » (2).

Il suffit de lire une page d'un de nos auteurs pour se convaincre de la vérité de cette règle. Les mots inaccentués dont parle M. Grammont sont des mots d'importance secondaire, marquant entre d'autres mots ou groupes de mots plus importants un rapport que l'esprit pourrait saisir à la rigueur s'il n'était pas exprimé. Ce sont par exemple, les *prépositions* et les *conjonctions de subordination* et de *coor-*

(1) *Op. cit.* p. 226 sq.
(2) *Traité de pronociation fr.,* p. 121.

dination. Le latin n'employait pas toujours une préposition là où nous en employons une. Comparez les expressions : « nous nous efforçons d'avancer » et « progredi conamur » « se rendre de Lucérie à Canusium » à « Luceria Canusium iter facere », « un enfant d'un bon naturel » à « puer egregia indole ». Même lorsque le latin usait d'une préposition, celle-ci ne servait guère qu'à accuser le rapport indiqué par le cas (1).

Quant aux conjonctions, si elles disparaissaient, elles pourraient être souvent suppléées par l'esprit. Effectivement la coordination est, à bien des endroits, remplacée par la simple juxtaposition :

> Femmes, moines, vieillards, tout était descendu...
>
> La Fontaine : VII, 9.

> Ils chantaient, ils allaient...
>
> V. Hugo : *Châtiments, ô Soldats de l'An II.*

Il en est de même de la subordination. Victor-Hugo a écrit :

> Puisque c'est le moment où les lâches reculent,
> J'accourrai...
>
> *Châtiments.*

On pourrait écrire :

> C'est le moment où les lâches reculent :
> J'accourrai...

Le verbe *être* suivi d'un attribut n'a pas non plus une fonction importante. Il était souvent supprimé en latin. On pourrait en dire autant du *pronom personnel* et des *pronoms relatifs qui* et *que.*

D'autres mots, au contraire, ne sauraient être suppléés aisément par l'esprit. Ils constituent vraiment le fond résistant de la phrase : ce sont, en général, les noms (sujets, compléments ou attributs), l'adjectif (épithète ou attribut), l'adverbe, lorsqu'il modifie le verbe (mais non lorsqu'il for-

---

(1) cf Brunot : *Grammaire historique*, p. 571.

me une locution unique avec un adjectif ou un autre adverbe), enfin les autres pronoms que ceux dont nous avons parlé. De tels vocables sont en principe mis en relief par des accents. La syllabe accentuée de ces mots est toujours la dernière, à moins que celle-ci ne soit muette ; l'accent rythmique, là où il existe, se confond avec « l'accent du mot ».

*
* *

Il serait à souhaiter peut-être que les auteurs voulussent bien, du moins dans les textes où le rythme joue un rôle capital, indiquer par un signe discret les syllabes qu'ils considèrent comme rythmiques. En l'absence d'indications de ce genre, chacun de leurs interprètes s'en rapporte à son sentiment personnel, qui parfois l'égare.

Déclamant pour M. Landry ce vers connu de V. Hugo :

> Il vit un *œil* tout grand ou*vert* dans les *ténèbres*
>
> *Légende des S. ; La Conscience.*

Paul Mounet ne lui a donné que trois accents (ceux que nous avons signalés), alors que le poète Abel Bonnard lui en a donné deux fois plus :

> Il *vit* un *œil* tout *grand* ou*vert* dans *les* té*nèbres*

C'est Paul Mounet qui a eu raison. Le rythme simple du trimètre est ici très saisissant : il exprime bien mieux que celui de l'hexamètre la fixité terrible de ce regard qui brille dans les ténèbres et l'épouvante de Caïn.

Paul Mounet a ainsi accentué le quatrain de Joad, dans Athalie :

> Ce*lui* qui met un *frein* à la fu*reur* des*flots*
> Sait au*ssi* des mé*chants* arrêter les com*plots.*
> Sou*mis* avec res*pect* à sa volonté *sain*te
> Je crains *Dieu,* cher Ab*ner,* et n'ai *point* d'autre *crainte.*

Il faut noter un accent d'expression sur *un* ou premier vers, plus fort que l'accent rythmique : il a duré 56 cs, tandis que celui-ci n'a duré que 46 cs. M. Landry, qui a dé-

clamé le même quatrain y a placé de même les accents rythmiques. Mounet-Sully, au second vers, a accentué *sait,* mais non *aussi* ; à tort, selon nous, puisque les mots « sait aussi » ne forment qu'un groupe. M. Silvain a supprimé plusieurs accents, afin d'accroître la valeur relative des autres : il a enlevé ceux des mots *arrêter* et *volonté,* déjà effacés par Paul Mounet et M. Landry, et en outre ceux de *respect* et de *point.* Les syllabes finales de ces mots, peuvent, il est vrai, perdre leur « accent temporel » sans cesser d'être rythmiques.

Au début de l'Oraison funèbre de Henriette de France, M. Landry marque les accents suivants :

> Celui qui *rè*gne dans les *cieux*
> et de qui re*lèvent* tous les em*pires,*
> à qui *seul* appartient la *gloire,* la majes*té* et l'indépen*dance,*
> est aussi le *seul* qui se glori*fie* de faire la *loi* aux *rois,*
> et de leur do*nner,* quand il lui *plaît,*
> de *grandes* et de ter*ribles* le*çons.*

Monsieur Sylvain en ajoute plusieurs : sur ce*lui,* sur appar*tient* et sur *aussi.* M. Truffier fait de même, sauf que dans l'expression « à qui seul », il accentue le pronom relatif plus que son épithète. (1).

Plusieurs sujets, désignés par les lettres A, F, G, I, J, ont déclamé pour M. Lote un long passage de l'Andromaque de Racine, et notamment ce vers :

> Vous vous abandonniez au crime en criminel.
>
> *Acte IV, scène 5.*

Au second hémistiche, A, F et I s'accordent pour marquer deux accents rythmiques, l'un sur *crime,* l'autre sur la dernière syllabe de crimi*nel.* F fait entendre en outre un accent d'expression, moins fort, sur la première syllabe de criminel. Au premier hémistiche, A, F et I ne marquent guère qu'un « accent de durée », sur la syllabe finale de

(1) v. p. 317, 336, 339, 358, 370.

abando*nniez,* avec une sorte de demi-accent sur la deuxième syllabe du même mot. G et J font entendre six ïambes plus ou moins nets (1). Voici la durée en centièmes de seconde des douze syllabes du vers pour chacun des deux sujets :

G.	11-34	12-27	11-20	18-51	16-40	13-47
J.	12-16	14-26	14-25	16-43	9-16	26-53

Les accents rythmiques sont évidemment destinés à être saisis par l'esprit. On peut donc généralement en remarquer la place sans le secours d'aucun appareil. J'ai noté moi-même à diverses reprises, au Lycée de Châteauroux, les syllabes accentuées par les élèves de la classe de Première. Le 22 novembre 1921, par exemple, six élèves m'ont récité douze vers de la tragédie de Cinna, et sur ma demande, assez lentement. C'étaient le vers 1149 et les suivants, tirés du fameux monologue d'Auguste à la deuxième scène du quatrième acte. Tous les sujets ont fait entendre quatre accents, dans chacun des alexandrins de Corneille, et les ont situés aux mêmes places. Trois d'entre eux cependant ont ajouté un accent sur *et* au vers 1155 :

Et d'un *zèle* effron*té* cou*vrant* son atten*tat,*

et l'un d'eux a commencé le vers 1159 par deux syllabes accentuées :

Non ! Non ! je me tra*his* moi-*même* d'y pen*ser.*

La première, il est vrai, ne saurait guère porter qu'un accent d'expression.

Dans une autre expérience, le 14 février 1923, il n'y a pas eu le moindre désaccord entre les sujets. Six élèves m'ont récité l'avant-propos de seize vers que La Fontaine a mis en tête de son sixième livre de fables : ils ont tous placé les accents rythmiques aux mêmes endroits.

J'ai essayé de connaître aussi, non plus les accents que les élèves faisaient entendre, mais ceux qu'après réflexion

(1) V. *op cit.*, III, p. 71.

ils *voulaient* faire entendre. J'ai distribué le 13 mars 1923 à dix-sept élèves de la classe de Première une feuille contenant quelques vers de V. Hugo et quelques lignes de Bossuet ; et je les invités à souligner d'un trait les syllabes qui, à leur avis, devaient porter un accent rythmique. Voici le premier passage :

1 Dieu garde la du*rée* et vous *laisse* l'es*pace* ;
2 Vous pou*vez* sur la *terre* avoir *tou*te la *place*,
3 Etre aussi *grand* qu'un *front* peut *l'être* sous le *ciel* ;
4 *Sire*, vous pouvez *prendre*, à votre fantai*sie*,
5 L'Eu*rope* à Charle*magne*, à Maho*met* l'A*sie* ; —
6 Mais tu ne prendras *pas* de*main* à l'Eter*nel* !

V. Hugo : *Napoléon II, Chants du Crép.*

Les syllabes imprimées en italiques ont obtenu de 12 à 16 suffrages ; aucune n'en a obtenu 17. Comme il fallait s'y attendre, ce sont les syllabes finales des hémistiches qui ont été soulignées le plus souvent. Au premier vers, presque tous ont éprouvé le besoin d'un accent sur l'une des deux premières *syllabes ;* mais les uns l'ont placé sur Dieu (7 élèves) et les autres sur *garde* (8). Au quatrième vers, *votre* a été accentué 6 fois. Au sixième, 8 élèves marquent le premier mot et 3 le second. En somme les dix-sept sujets ont presque tous donné quatre accents à ces alexandrins. Plusieurs ont mis des accents d'expression sur certaines syllabes, sur la première de *pouvez* au deuxième vers (3 élèves) et au quatrième (1 élève) ; sur la première de *fantaisie* (3) ; sur la première de *Charlemagne* (3) et de *Mahomet* (4), de *demain* (1) et d'*Eternel* (2).

Voici maintenant le passage de prose ; il s'agit de l'espérance :

1 C'est *elle* qui nous entre*tient* et qui nous nou*rrit*,
2 qui adou*cit* toutes les amer*tumes* de la *vie* ;
3 et sou*vent* nous quitte*rions* des biens effec*tifs*
4 plu*tôt* que de renon*cer* à nos espé*rances*.
5 Mais la jeunesse témé*raire* et mal avi*sée*,

6 qui présume toujours beau*coup*, à cause qu'elle a *peu* expérimen*té*,
7 ne voyant *pas* de difficul*tés* dans les *choses*,
8 c'est *là* que l'espé*rance* est la plus véhé*mente* et la plus har*die*...
Bossuet : *Pan. de St-Bernard.*

Les syllabes imprimées en italiques ont reçu de 10 à 16 suffrages. A la cinquième ligne, les voix se sont partagées entre *Mais* (6) et *jeunesse* (9) ; à la sixième, entre *présume* (8) et *toujours* (8) ; il y en a eu 8 pour *cause*. Presque tous les élèves ont donc voulu donner 3 accents à toutes les lignes sauf à la sixième et à la huitième, qui sont beaucoup plus longues que les autres. Dans ces deux lignes, leurs suffrages attirent notre attention sur deux dyades correspondantes de mots essentiels et, par suite, d'accents.

Ces résultats nous semblent probants. A travers les variations et les maladresses de diction, on aperçoit *la meilleure façon d'accentuer* chaque texte : c'est à celle-là qu'il faut s'arrêter.

∴

Dans les exemples précédents, nous nous sommes contentés de marquer les syllabes fortes ou rythmiques, sans y distinguer l'intensité de la durée. A vrai dire, dans la conscience, ces deux qualités se combinent si bien qu'elles se distinguent difficilement l'une de l'autre. Toutefois elles sont différentes et il convient de les étudier séparément.

L'intensité, malheureusement, n'est encore mesurable que d'une manière très imparfaite. On trouvera un exposé des méthodes de mensuration employées jusqu'ici dans les ouvrages de M. l'abbé Rousselot, de M. Landry, de M. Roudet et de M. Lote (1).

Faute de pouvoir connaître l'intensité sonore des consonnes, on se contente de rechercher, dans chaque syllabe celle de la voyelle. M. Landry mesure sur les tracés l'ampli-

(1) Abbé Rousselot : *Principes de Phon. exp.*, notamment p. 1037-87. E. Landry : *op. cit.* p. 158 sq. L. Roudet : ch. XIX, p. 218 sq. G. Lote, I, p. 33.

tude maxima des vibrations vocaliques en divisions de son micromètre (a), le nombre de ces vibrations par seconde (n) et, suivant la formule de l'énergie sonore ($a^2 n^2$), l'intensité mécanique de chaque voyelle. Les nombres auxquels il parvient ainsi étant trop considérables, il les divise par 1.000.000. Il a critiqué lui-même fort savamment cette méthode insuffisante et exprimé au sujet des chiffres qu'il a obtenus de très sérieuses réserves. Nous en citerons néanmoins quelques-uns (1). Nous n'indiquerons pour chaque voyelle que la plus grande intensité constatée. Pour éviter les variations de l'énergie dues au timbre des voyelles et à la diversité des consonnes qui les accompagnent, M. Landry a, tout en récitant mentalement ce quatrain de Joad, remplacé toutes les syllabes par la même syllabe *ta*. C'est ce qu'il appelle « solfier en ta ».

C*elui* qui met un *frein* à la fu*reur* des *flots*
8,6 33 30 8,2 11,3 84 16 30 39 52 228
Sait au*ssi* des m*échants* arrêter les com*plots*.
12 27 38 21 41 39 18 18 27 15 12 3,3
Sou*mis* avec res*pect* à sa volonté *sainte,*
5,8 39 22 32 34 30 21 28 30 35 35 300
Je crains *Dieu,* cher A*bner,* et n'ai point d'autre *crainte,*
18 36 384 18 12 144 18 35 23 16 11 3,7

La marche générale de l'énergie dans les syllabes accentuées est ici ascendante au premier et au troisième vers, descendante au deuxième et au quatrième. Elle est donc parallèle à celle de l'acuité ; et toutes deux accusent l'opposition logique de la protase et de l'apodose. La marche de la durée est certainement très différente ; mais, sauf aux finales des deux phrases, les accents temporels coïncident avec les dynamiques. On s'en rendra compte par ces chiffres que M. Landry a obtenus dans une autre expérience (2) : ils indiquent la durée :

(1) p. 167 sq.
(2) p. 317.

Ce*lui* qui met un *frein* à la fu*reur* des *flots*
66 63 44 48

Sait au*ssi* des mé*chants* arrêter les complots.
47 69 23 32

Sou*mis* avec res*pect* à sa volonté sainte,
60 63 59

Je crains *Dieu*, cher Ab*ner*, et n'ai point d'autre crainte.
61 70 31 74.

M. Lote suivant une autre méthode qu'a imaginée M. l'abbé Rousselot (1), calcule la « *compréhensibilité* » de chaque voyelle à tant de mètres, c'est-à-dire sa distance d'audition ». Il utilise les graphiques de M. l'abbé Rousselot, qui donnent, « pour les principales voyelles la distance maxima de compréhensibilité, suivant la hauteur et l'amplitude (2) ». « L'arc de la vibration, de la base au sommet, lui permet de tenir compte des variations de la dépense d'air (3) ». Sans doute, la compréhensibilité n'est pas identiques à l'intensité, et les graphiques de M. l'abbé Rousselot ne sont valables que pour la voix du sujet qui a servi à les établir. Nous emprunterons cependant deux exemples à M. Lote. Nous noterons d'après lui l'intensité, la durée et l'acuité de toutes les syllabes, dans le premier exemple, et seulement l'intensité et la durée dans le second. L'acuité est exprimée en vibrations simples.

A.	Sei*gneur*,		dans	cet	a*veu*		dépou*illé*			d'arti*fice*,		
intensité :	320	420	340	360	380	400	360	380	400	360	360	400
durée :	28	75	26	26	25	50	12	25	36	24	20	63
acuité :	55	50	10	30	35	55	40	40	65	50	40	65

	J'aime	à	*voir*	que	du	*moins*	vous	vous	ren*diez*		jus*tice*...	
int.	360	360	380	300	340	360	320	320	320	360	280	320
dur.	50	18	69	17	14	58	19	23	33	41	26	75
ac.	40	40	70	40	45	75	60	75	25	150	55	90

RACINE : *Andromaque,* IV, 5.

(1) v. *Principes,* p. 1043-50.
(2) v. ROUDET : *op. cit.* p. 225.
(3) v. LOTE : I, p. 34.

Bien que les variations de l'intensité et de la durée ne soient pas semblables, elles s'accordent ici pour mettre en relief les syllabes rythmiques. Dans l'exemple suivant, en plusieurs endroits, ce n'est pas un accent d'intensité, c'est un accent de durée, *et aussi la pause qui l'accompagne,* qui font reconnaître les syllabes rythmiques.

C. Ah Ro*dri*gue il est ***vrai***, ***quoique*** ton ennemie,
int. 460 420 400 260 300 320 300 340 440 480 520
dur. 33 14 30 15 8 17 29 28 16 23 27

Je ne te ***puis*** blâmer d'avoir ***fui*** l'infa*mie*.
int. 360 440 440 460 480 440 360 360 400 320 340 300
dur. 16 11 14 23 25 26 12 22 36 17 27 37

CORNEILLE : *Le Cid*, III, 4.

Des accents dynamiques affectent la première syllabe de *Rodrigue,* la première de blâmer et la seconde *d'infamie:* ce sont, à coup sûr, des accent dynamiques d'expression.

⁂

Il était nécessaire de parler de l'intensité, puisqu'elle s'unit souvent à la durée pour assurer la prééminence des syllabes fortes ou rythmiques. Mais il est certain qu'elle y contribue d'une façon moins constante. Aussi insisterons-nous davantage sur la durée.

L'étude de celle-ci nous obligera tout d'abord à nous demander **comment l'esprit délimite les syllabes.** C'est la question de la « *scansion prévocalique* » opposée à la *scansion traditionnelle.* M. Landry et M. Verrier tiennent pour la prévocalique ; M. Lote pour la traditionnelle. Quant à moi, après réflexion, je tiens *pour toutes les deux,* et j'en dirai plus loin les raisons.

« Pour mesurer les durées rythmiques, estime M. Verrier, l'oreille a besoin d'un point de repère constant. Ce ne peut être la division en syllabes ordinaires : elle est trop variable et trop incertaine... C'est l'arrivée du maximum relatif de sonorité de la voyelle ou consonne syllabante... De même que la versification des Grecs, celle des anciens

Germains procédait ainsi ; elle calculait la durée des syllabes à partir du commencement de la voyelle jusqu'au commencement de la suivante. En réalité, ce ne sont plus là des syllabes au sens ordinaire du mot, mais de simples durées rythmiques délimitées par des maximuns de sonorité... A ces durées, à cause de leur rapport étroit avec les syllabes, on peut donner le nom de *syllabes rythmiques*.(1)

Ni les raisonnements de M. Verrier ni ceux de M. Landry (2) ne persuadent M. Lote. La scansion prévocalique ne lui « paraît jamais répondre à une réalité » (3). « Les combinaisons de voyelles et de consonnes constituées par les séparations de M. Landry sont, en effet, étrangères à la langue française, blessent les habitudes d'oreille les plus universellement répandues et contredisent les impressions acoustiques les plus certaines... Dans un agrégat comme *au clair* ou tout simplement comme *aka,* il est indiscutable que la consonne ne se rattache pas à la première voyelle mais bien à la senconde. En effet, plus l'accentuation sera forte, plus la consonne ou le groupe de consonnes développeront leur intensité, mais toujours en exerçant une influence sur la voyelle suivante, jamais sur la voyelle antécédente... D'autre part, la scansion prévocalique n'atteint pas le but qu'elle poursuit, qui est celui-ci : marquer la place de l'ictus. L'ictus, en effet, n'est point un phénomène temporel, mais un phénomène d'acuité ou d'intensité; il ne faudrait pas confondre. »

Quant à nous, nous croyons qu'*aucune de ces deux théories ne répond entièrement à la complexité des faits.* L'esprit, avons-nous dit, adopte dans le langage littéraire le rythme que ce langage comporte et qu'il y trouve déjà ébauché. Or il y rencontre *à la fois,* d'une part, *des syllabes et groupes de syllabes* formant des mots et des phrases, et,

---

(1) *Questions de Métr. angl.* p. 25 ; cf. *Métrique angl.* vol. III.
(2) E. Landry : p. 282 sq.
(3) Vol. I, p. 22 sq.

d'autre part, *des intervalles*. Lorsqu'il compare les premiers entre eux (il y est invité par la nature elle-même, puisque ce sont des divisions naturelles du langage), il est évident qu'il les prend tels qu'ils sont, de la première lettre à la dernière. M. Lote a donc en partie raison. Mais l'esprit n'en aperçoit, pour ainsi dire, les « limites temporelles » que d'une manière assez vague.

Il voit, au contraire, celles des derniers avec une certaine précision, parce qu'il a des points de repère très nets : les voyelles, ou, plus exactement, *le début de chaque son vocalique*. Au cœur de la syllabe, en effet, il distingue la voyelle, qui attire particulièrement son attention ; et, par suite, entre les voyelles, il remarque les espaces de temps susceptibles d'être comparés. La voyelle attire particulièrement son attention, parce que c'est un phonème privilégié. C'est l'élément le plus important de la syllabe. Cela est si vrai qu'on pourrait déclamer encore un vers français, si l'on n'en faisait entendre que les voyelles : l'on n'en modifierait guère la durée ni le rythme. En outre, il nous est souvent impossible de dire le moment où commence une consonne et celui où finit une voyelle, tandis que nous discernons fort bien *celui où commence une voyelle*. Le début de la voyelle est donc un point de démarcation très net, qui s'offre de lui-même à l'esprit. C'est ce que M. Landry et M. Verrier ont fort bien compris. Et peu importe, à nos yeux, qu'une consonne renforce la voyelle suivante et non la précédente, puisque, *à côté de l'existence des « espaces intervocaliques », nous admettons celle des syllabes*. Il y a, sans aucun doute, des symétries qui intéressent celles-ci ; mais il en existe aussi qui intéressent ceux-là. La « scansion prévocalique » les met en évidence. Elle marque du même coup la place de *l'ictus :* pourquoi pas ? L'ictus, le « frappé », en effet, ne se borne pas nécessairement à signaler un accent

d'intensité ou d'acuité : il peut indiquer, si l'on veut, un acent de durée, en indiquant le début de la voyelle dans une syllabe longue.

*
* *

Cette théorie nous obligera à user des deux scansions, et à nous préoccuper autant des syllabes « ordinaires » que des prétendues syllabes « rythmiques ». A vrai dire, il n'y a pas de syllabes rythmiques, ni même de syllabes « vulgaires », il n'y a que des syllabes.

Il n'est d'ailleurs pas toujours facile de les délimiter exactement. Cette *délimitation* n'a pas une grande importance lorsqu'il s'agit du syllabisme, puisque l'attribution d'une ou deux consonnes à une syllabe ou à la suivante ne change pas le nombre total des syllabes dans un correspondant. En ce qui concerne le rythme, elle n'est pas aussi négligeable, puisque l'esprit compare les syllabes au point de vue de leur « *volume temporel* », et que l'addition ou la suppression d'un phonème modifie, sinon la durée apparente, du moins la durée réelle d'une syllabe. Or il est évident qu'une théorie de la syllabation doit être fondée sur une observation exacte de l'usage, lequel usage dépend en partie de certaines lois naturelles, en partie de pures conventions.

Comme la syllabe est produite par un effort distinct d'expiration et que, d'autre part, elle forme un groupe de phonèmes distincts, certains phonéticiens ont proposé, pour en fixer les limites, de s'en rapporter aux conditions de l'*expiration ;* d'autres, à celles de *la perceptibilité* ; d'autres à la fois à ces deux sortes de conditions : aux dernières, pour attribuer une consonne ou un groupe de consonnes soit à une syllabe, soit à la suivante ; aux premières, pour diviser un groupe de voyelles en deux syllabes. M. L. Roudet, qui traite soigneusement cette question (1), adopte

(1) *Op. cit.* p. 180 sq.

cette dernière méthode, la plus complexe, mais aussi la plus sûre.

Les phonèmes qui correspondent à la fois au maximum de perceptibilité et au minimum d'énergie expiratoire et articulatoire, remarque-t-il, sont en première ligne les voyelles, ensuite les liquides (l, m, n, r), enfin les fricatives et les occlusives. Si deux phonèmes sont séparés par un son de perceptibilité plus petite et d'énergie expiratoire et articulatoire plus grande, ils appartiennent à deux syllabes différentes ; sinon, ils font partie d'une même syllabe.

Ces remarques permettent à M. Roudet de formuler plusieurs règles pratiques :

1. « Lorsqu'une consonne se trouve entre deux voyelles, (apa, ala), si sa tension est forte et sa détente faible, elle se rattache à la voyelle qui suit. En effet, dans le premier cas, le minimum de perceptibilité est postérieur à l'impression auditive faite par la consonne ; dans le second cas, il lui est antérieur...

2. « Lorsqu'entre deux voyelles se trouve une double consonne prononcée, (appa, assa), la tension et la détente de la consonne sont également fortes. Le minimum de perceptibilité se trouve entre les deux. C'est pourquoi on peut rattacher la première consonne à la voyelle qui précède et la seconde à celle qui suit. Il en est de même dans les combinaisons de deux occlusives différentes, dont la première est seulement implosive et la seconde seulement explosive.

3. « Lorsqu'entre deux voyelles se rencontre une occlusive suivie de *l* ou de *r*, la tension de l'occlusive est en général faible et la détente des deux consonnes est à peu près simultanée. Le minimum de perceptibilité et par suite la limite syllabique se trouve donc avant le groupe consonantique : a-troce, é-craser.

« Dans les autres cas, la division est à peu près arbitraire... En français la consonne simple et le groupe *occlusive* + *l* ou *r* se rattachent à la voyelle suivante ; tout

autre groupe de deux consonnes se partage entre la voyelle précédente et la voyelle suivante... »

Si l'on délimite les syllabes selon ces principes, la **correspondance des syllabes longues** au point de vue de la durée apparaît souvent sur les tracés. Je vais prendre comme exemples quelques-uns des tracés que j'ai obtenus au mois de décembre 1922 avec l'appareil de M. l'abbé Rousselot et sous sa direction. Les nombres qui ne sont pas placés sous des syllabes mesurent des silences. Pour chaque texte déclamé nous notons les résultats de plusieurs expériences.

Pour *vivre* et pour sen*tir* *l'homme* a *besoin* de *pleurs* ;

a.	24	48	9	23	41	61	50	43	14	16	51	14	72	99
b.	13	67	8	33	36	70	72	44	7	27	50	16	89	129

La *joie* a pour sym*bole* une *plante* brisée,

a.	20	27		21	23	33	52	40	8	12	61	13	27	62	58
b.	26	51	92	6	35	39	58	61	10	13	62	18	28	56	132

Humide en*cor* de *pluie* et cou*verte* de *fleurs*.

a.	12	32	18	55	22	47	53	9	32	28	26	12	68
b.	10	32	16	71	20	51	91	7	35	50	20	17	77

A. DE MUSSET : *Nuit d'Octobre*.

Le mé*chant* se *craint* et se *fuit* ;

A.	14	17	54	29	17	59	31	8	20	39	114
B.	18	18	45	21	19	48	34	7	20	36	125
C.	21	18	42	48	37	49	44	9	32	41	203
D.	18	17	46	34	20	44	54	10	19	35	189
E.	22	18	44	66	24	47	74	8	20	39	182

il s'*égaie* en se je*tant* hors, de lui-*même* ;

A.	17	26	52	40	9	18	17	46	6	21	14	17	52	106
B.	22	32	45	45	11	19	17	48	29	21	9	16	57	123
C.	20	31	57	78	11	21	16	52		15	17	19	55	150
D.	18	27	58	69	14	18	17	36	20	18	19	21	52	161
E.	18	27	53	62	10	22	17	44	20	15	16	23	58	148

il *tourne* autour de *lui* des yeux in*quiets*,

A.	15	44		13	23	19	40	39	33	25	16	45	99
B.	15	38		12	28	18	32	58	39	23	19	43	112
C.	16	69	10	10	31	16	37		45	21	19	49	133
D.	20	62	39	14	28	19	42	45	33	18	14	49	140
E.	16	74	79	13	28	19	59	94	39	16	19	50	150

	et	*cherche*		un	ob*jet*		qui	l'amuse.	
A.	9	93		14	19	36	30	14	60
B.	10	43	33	15	17	37	23	9	61
C.	10	96		20	17	36	13	18	62
D.	9	84		14	18	32	11	13	60
E.	12	64,5	27	16	16	35	15	14	64

J.-J. Rousseau : *Emile*, livre IV.

D'après les tracés, les syllabes rythmiques sont loin d'être toutes isochrones dans un même correspondant ; mais *elles paraissent telles à l'esprit, comme il est facile de s'en rendre* compte en lisant à haute voix un texte et en consultant ses impressions.

En même temps que l'esprit distingue les syllabes longues des brèves, il distingue les *voyelles longues* des brèves. La **correspondance des voyelles longues** est assez remarquable sur les tracés.

	Pour	vivre	et	pour	sentir		l'homme	a	be*soin*		de	pl*eu*rs ;
a.	16	25	9	12	20	27	23	14	10	32	7	33
b.	5	5	8	9	17	30	22	7	13	34	6	13

	La	j*oi*e	a	pour	symb*o*le		une		plante		brisée,	
a.	13	18	21	10	18	21	8	7	37	5	6	34
b.	13	40	6	8	21	29	10	8	37	7	11	33

	Humide		encor		de	pl*uie*	et	couverte			de	fl*eu*rs.
a.	12	16	18	45	9	28	9	12	12	4	5	36
b.	10	5	16	51	7	27	7	9	29	7	10	29

A. de Musset : *Nuit d'Octobre.*

	Tout	repos*ai*t			da*ns*	*U*r	et	d*ans*	Jérimade*th* ;			
A.	18,5	10	28	26	22	23	9	16	12	4	9	18
B.	18	10	28	25	27	43	7	20	11	5	9	17
C.	18	9	27	25	26	42	8	20	11	6	11	17

	Les	*a*stres		émaill*aient*			le	*cie*l	prof*on*d		et	s*om*bre.	
A.	13	28	10	7	15	9	12	57	10	29	12	31	20
B.	17	26	8	5	14	27	10	51	10	34	8	36	17
C.	16,5	26	7	6	12	27	7	48	9,5	33,5	10	32	16

V. Hugo : *Légende des Siècles ; Booz endormi.*

N. B. — Il a été impossible de calculer séparément la durée de la voyelle longue et celle de la consonne suivante dans les mots *encor* et *ciel.*

	Le	méch*ant*		se	cr*aint*	et	se	f*uit*.
A.	5	9	31	7	27	8	7	25
B.	6	11	25	7	22	7	8	21
C.	5	10	20	10	23	9	9	25
D.	6	9	23	11	19	10	10	22
E.	7	10	21	10	22	8	9	23

	Il	s'ég*aie*		en	se	jet*ant*		hors	de	lui -	m*ê*me ;
A.	10	7	23	9	9	8	27	13	8	13	22
B.	8	10	25	11	9	9	25	15	6	11	21
C.	?	9	25	11	12	10	31	10	7	14	24
D.	3	10	30	14	10	11	21	10	10	16	20
E.	9	10	27	10	12	11	25	8	6	16	24

	il	t*ou*rne	autour		de	*lui*	des	yeux	inqu*iets*,	
A.	15	14	13	15	10	31	18	14	16	24
B.	5	11	12	13	10	24	25	17	19	22
C.	10	21	10	14	11	30	20	17	19	37
D.	10	19	14	9	10	33	11	13	14	31
E.	10	25	13	10	9	48	18	11	19	29

	et	cherche	un	obj*et*		qui	l'am*u*se.	
A.	9	19	14	11	21	5	10	14
B.	10	18	15	8	20	9	4	21
C.	10	?	12	8	18	8	10	?
D.	9	22	14	7	21	5	9	16
E.	12	?	16	7	17	5	9	14

J.-J. Rousseau : *Emile,* IV.

	Ce	n'était		pas	enc*o*re		la	n*uit*,
A.	6	6	5	13	19	47	8	25
B.	7	6	5	18	20	36	9	23
C.	7	8	6	11	17	?	5	34
D.	5	8	8	22	17	23	7	32

	c'était		seulem*ent*		l'abs*en*ce		du	j*ou*r
A.	7	10	9	27	9	28	12	19
B.	8	12	9	26	7	44	9	11
C.	11	14	9	30	8	38	16	?
D.	10	14	11	20	8	?	?	?

	L'*ai*r	était		d*oux*	comme	le	l*ai*t	et	le	m*i*el,
A.	33	8	7	30	17	7	25	8	6	21
B.	?	11	9	31	10	11	31	11	6	23

	et	l'on	sent*ai*t		à	le	respir*er*		
A.	7	14	19	35	6		11	13	19
B.	11	18	17	31	8		10	7	5

	un	ch*a*rme	inexprim*a*ble			
A.	20	20	11	5	3	6
B.	18	19	7	8	5	17

Chateaubriand : *Les Martyrs* (texte légèrement modifié).

Si l'homéochronisme des *voyelles longues* est souvent constaté jusque sur les tracés, à plus forte raison existe-t-il dans la conscience. Les voyelles et les syllabes accentuées ont, dans chaque correspondant, un relief très sensible, et d'autant plus sensible qu'elles contrastent avec les inaccentuées.

*
* *

Il y a donc, dans tout texte littéraire, un *jeu plus ou moins complexe des accents rythmiques.* Nous le signalerons dans quelques passages.

I. VERS.

Un astro*logue* un *jour* se laissa *choir*	3 accents
Au fond d'un *puits*. On lui *dit* : « Pauvre *bête,*	3 —
Tan*dis* qu'à *peine* à tes *pieds* tu peux *voir,*	4 —
Penses-tu *lire* au-de*ssus* de ta *tête* ? »	3 —
Cette aven*ture* en *soi,* sans *aller* plus *avant,*	4 —
Peut ser*vir* de le*çon* à la plu*part* des *hommes.*	4 —
Par*mi* ce que de *gens* sur la *ter*re nous *sommes,*	4 —
Il en est *peu* qui fort sou*vent*	2 —
Ne se *plai*sent d'entendre *dire*	2 —
Qu'au *li*vre du Des*tin* les mor*tels* peuvent *li*re.	4 —

LA FONTAINE : II, 13.

Mon beau vo*yage* en*core* est si *loin* de sa *fin* !	4
Je *pars,* et des or*meaux* qui *bor*dent le che*min*	4
J'ai pa*ssé* les pre*miers* à *peine.*	3
Au ban*quet* de la *vie* à *pei*ne commen*cé,*	4
Un ins*tant* seule*ment* mes *lè*vres ont pre*ssé*	4
La *coupe* en mes *mains* encor *pleine.*	3

A. CHÉNIER : *La Jeune Captive.*

En ces *lieux* où l'en*nui* re*pose,*	3
Par res*pect* au*ssi* j'ai dor*mi* ;	3
Ce n'*était* je *crois* qu'à de*mi* :	3
Je rê*vais* à quelque autre *cho*se.	2
Mais vous souvient-*il,* mon *ami,*	2
De ces *mar*ches de marbre *rose,*	2
En al*lant* à la pièce *d'eau*	2
Du cô*té* de l'Orange*rie,*	2
A *gauche* en sor*tant* du châ*teau* ? .	3

A. DE MUSSET : *Poésies Nouvelles ; Sur trois marches de marbre rose.*

C'est des beaux *yeux* der*riè*re des *voiles,*
C'est le grand *jour* trem*blant* de mi*di,*
C'est par un *ciel* d'au*tomne* attié*di,*
Le *bleu* fou*illis* des *clai*res *étoi*les *!*

VERLAINE : *Jadis et naguère ; Art poétique.*

II. PROSE.

On n'en*tend* dans les fun*érailles* 2
que des pa*ro*les d'étonne*ment* 2
de ce que ce mor*tel* est *mort :* 2
cha*cun* ra*ppelle* en son souve*nir* 3
depuis quel *temps* il lui a par*lé* 2
et de *quoi* le dé*funt* l'a entrete*nu ;* 3
et tout d'un *coup* il est *mort.* 2
Voi*là,* di*t-on* ce que *c'est* que *l'homme !* 4
Et celui qui le *dit,* c'est un *homme ;* 2
et cet *ho*mme ne s'applique *rien,* 2
oubli*eux* de sa desti*née...* 2

BOSSUET : *Sermon sur la mort,* exorde.

Il avait *fait* très *chaud* ce jour-*là,* 3
la soi*rée* était char*man*te ; 2
la ro*sée* humec*tait* l'herbe flé*trie ;* 3
point de *vent,* une *nuit* tran*qui*lle ; 3
l'air était *frais* sans être *froid ;* 3
le so*leil,* après son cou*cher,* 2
avait lai*ssé* dans le *ciel* des vapeurs *rou*ges 3
dont la réfle*xion* rendait *l'eau* couleur de *ro*ses ; 3
les *arbres* des ter*rasses* étaient char*gés* de rossi*gnols* 4
qui se répon*daient* l'un à *l'au*tre. 2

J.-J. ROUSSEAU : *Confessions,* 1re partie, III.

Jetez les *yeux* sur les an*nales* de tous les *peu*ples, 3
vous y comp*terez* vingt *siècles* de désola*tion* 3
pour *quel*ques a*nnées* de *paix* et de re*pos.* 4

BUFFON : *Epoques de la Nature,* 7e époque.

Les *as*tres voi*sins* de la *reine,* 3
a*vant* de plon*ger* à sa *sui*te, 3
*sem*blent s'arrê*ter,* 2
suspen*dus* à la *cime* des *flots.* 3

La *lune* n'est pas plu*tôt* cou*chée*, 3
qu'un *souffle* venant du *large* 2
brise l'*image* des constella*tions*, 2
comme on *éteint* des flam*beaux* 2
après une solenn*ité*. 2

CHATEAUBRIAND : *Mémoires d'Outre-Tombe* (édit. Garnier, p. 61).

C'était *l'air* de ce *ciel* sans *tache*, 3
où bri*llait* tant de *gloire* ; 2
où resplendi*ssait* tant d'a*cier*, 2
que les en*fants* respi*raient* a*lors*. 3

A. DE MUSSET : *Confession d'un enfant du siècle*.

Le na*vire* se balan*çait* lente*ment* sur *place*, 4
en ren*dant* tou*jours* la même *plainte*, 3
mono*tone* comme une chan*son* de Bre*tagne*, 3
répé*tée* en *rêve* par un *homme* endor*mi*. 4

PIERRE LOTI : *Pêcheur d'Islande*.

Comme on l'a certainement remarqué, les accents rythmiques sont toujours en petit nombre dans un correspondant, et ils y sont toujours disposés d'une manière symétrique. Leur symétrie y est souvent binaire ou ternaire. Parfois une *dyade* d'accents s'oppose à une autre dyade. Il y a toujours *équilibre accentuel*, du moment que chacun des correspondants est équilibré : de là un certain rythme naturel. Mais ce rythme peut-être perfectionné par l'art. Celui-ci ménage, en effet, entre les correspondants, des symétries accentuelles dont le dessin peut être varié.

*
* *

Les symétries accentuelles se combinent toujours aisément avec celles dont nous avons déjà parlé. Nous venons de voir comment elles s'établissaient dans les correspondants, c'est-à-dire dans les « divisions syllabiques ». Elles sont renforcées par les accents mélodiques, notamment à la fin de la protase et de l'apodose. Enfin elles donnent plus de relief aux symétries grammaticales et logiques. Nous savons qu'en principe il y a autant d'accents rythmiques que

de « divisions logiques élémentaires ». L'accord est donc presque parfait entre toutes ces symétries. Toutefois l'on rencontre de légers désaccords que nous allons essayer de relever et d'expliquer. C'est ce qu'on pourrait appeler des *phénomènes de désaccentuation* et de *suraccentuation.* Commençons par la suraccentuation.

Parfois, l'on éprouve le besoin de *donner une valeur rythmique à une syllabe dont le sens ne réclame pas l'accentuation.* Ce phénomène s'observe, dans la prose comme dans les vers. Je l'ai observé notamment dans les passages suivants :

Mais, seigneur, notre gloire *est* dans nos propres mains...

RACINE : *Iphigénie en Aulide,* I, 2, v. 259.

Je ne vous *pre*sse plus d'approuver les transports
D'un amour qui m'allait éloigner de ces bords.
Ce même amour, soigneux de *votre* renommée,
Veut qu'ici mon exemple encourage l'armée,
Et me défend surtout de *vous* abandonner
Aux timides conseils qu'on ose vous donner.

IBID : v. 271 sq.

Soumis avec respect à *sa* volonté sainte...

RACINE : *Athalie,* I, 1, 63.

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé...

LA FONTAINE : VII, 9.

Tout reposait dans Ur et *dans* Jérimadeth.

V. HUGO : *Lég. des S. Booz endormi.*

Et j'aurais bien voulu mourir à ce moment.

V. HUGO : *Hernani,* V, 3.

La lune n'est pas plutôt couchée,
qu'un souffle venant du large
brise l'image des constellations,
comme on éteint les flambeaux
après une solennité.

CHATEAUBRIAND : *Mém. d'Outre-T.* (édit. Garnier, p. 61).

> Les boules de verre sur les toits des temples,
> rayonnaient çà et là *comme* de gros diamants.
>
> G. FLAUBERT : *Salammbô*.

C'est mon accentuation personnelle que je viens d'indiquer. Dans le vers d'Hernani, les sujets de M. Lote ont accentué, non pas la conjonction *et* mais l'adverbe *bien*. Il me semble pourtant difficile de séparer cet adverbe du verbe vouloir, avec lequel il forme une locution.

On doit certainement poser en principe que *les intérêts du sens passent avant ceux du rythme*. Mais on peut ménager ceux-ci sans léser ceux-là. En effet, dans certains cas, le sens *admet* fort bien un accent rythmique qu'il n'exigeait pas :

Dans les autres, il le *tolère,* pourvu que celui-ci soit discret. L'accent n'aura donc plus qu'une condition à remplir pour être irréprochable : il faudra qu'il soit vraiment *appelé par le rythme*. C'est ce que montrera une étude sérieuse du texte ; car, en pareille matière, la décision n'appartient pas au caprice. Sans doute, dans un correspondant d'un nombre déterminé de syllabes, le nombre des accents n'est pas fixe ; il varie dans de certaines limites ; par exemple, il va de deux à sept dans l'alexandrin ; mais il n'est jamais arbitraire. Le rythme accentuel peut être plus ou moins régulier ; mais ses irrégularités doivent être en harmonie avec le sens et avec le genre du développement où elles se trouvent. On aura le droit de supposer que l'écrivain a observé cette règle, et l'on tiendra compte aussi des habitudes de son époque et des siennes. Par exemple, tout le monde sait que le style « classique » est plus régulier que le romantique, surtont dans les « genres nobles ». Les alexandrins de Corneille et de Racine sont en général, des tétramètres ; une fois sur mille, selon M. Grammont, on y rencontre un trimètre, un pentamètre ou un hexamètre (2)

(1) v. vol. III, p. 111.

(2) *Le Vers français*, p. 84, 2e éd.

Mais les romantiques eux-mêmes sentent la nécessité, à de certains endroits, d'un vers parfaitement régulier. Ainsi, il est vraisemblable que cet alexandrin, qui termine un développement, est un tétramètre :

> **Et j'aurais bien voulu mourir à ce moment,**

et que ces deux heptasyllabes de Chateaubriand sont des dimètres :

> **comme on éteint les flambeaux**
> **après une solennité.**

Les mêmes considérations sont valables pour la ***désaccentuation***. Dans tels vers, semble-t-il, il y aurait trop d'accents rythmiques, s'il y en avait autant que de divisions logiques élémentaires :

1. *Rome* a chois*i* mon *bras,* je n'exa*mine* ***rien***...

   CORNEILLE : *Horace,* II, 3, v. 498.

2. Gé*mir,* pleu*rer,* pri*er,* est éga*lement* lâche.

   A. DE VIGNY : *La Mort du Loup.*

3. Ce mot, que vous croyez qu'on n'a pas entendu,
4. Que vous di*siez* tout ***bas*** dans un ***lieu*** sourd et ***som***bre,
5. *Court,* à peine lâ*ché,* ***part,*** bon*dit,* sort de ***l'om***bre ;

   V. HUGO : *Toute la Lyre, Verba volant.*

6. Ce ***fut*** d'a***bord*** un ***bruit large,*** im***men***se, con***fus***...

   V. HUGO : *Feuilles d'Automne ;*
   Ce qu'on entend sur la Montagne.

7. La ***nuit vient,*** et tou***jours,*** trem***blant,*** pleu***rant,*** fu***yant.***
8. L'en***fant*** effa***ré court*** devant ***l'homme*** effra***yant.***

   V. HUGO : *Lég. des S. L'Aigle du Casque.*

9. La ***mort*** est un ***sommeil, où*** par des ***lois*** pro***fon***des,
10. *L'ê*tre ja*illit* plus ***beau*** du fu***mier*** des vieux ***mon***des.

    LOUIS BOUILHET : *Berceau.*

11. Je t'a*do*re, *Soleil,* tu ***mets*** dans ***l'air*** des *ro*ses...

    ED. ROSTAND : *Chantecler,* I.

12. ***Toi*** qui *sè*ches les ***pleurs*** des ***moin***dres grami***nées***...

    IBID.

13. Et le pro*fil,* au ***ciel*** loin***tain,*** de quelque ***her***se
14. *Semble* un ba***teau*** qui ***tangue*** et ***lève*** un ***noir*** beau***pré*** :

    DE HÉRÉDIA : *Trophées ; Floridum Mare.*

Il n'y a pas lieu, selon nous, d'effacer un des accents marqués au cinquième vers ni au huitième, parce qu'ils peignent un mouvement rapide et désordonné. Il n'y a pas non plus de raison sérieuse pour le faire au sixième, où deux triades d'accents s'opposent l'une à l'autre. Par contre, nous effacerons l'accent de *choisi* au premier vers pour obtenir un renforçement de l'antithèse, qui est tout à fait dans le goût cornélien ; ceux de *lois* et de *jaillit* au onzième et au douzième, et celui de *bateau* au quatrième, une grande régularité rythmique convenant à l'expression d'une loi naturelle, à un hymne religieux, enfin à l'évocation d'un monotone balancement. Aux deuxième, troisième et sixième vers, il est impossible d'admettre la succession immédiate de deux accents rythmiques (égale*ment lâ*che ; *lieu sourd ;* la *nuit vient*), alors qu'au quatrième, au cinquième, au septième et au huitième, nous l'acceptons fort bien (un *bruit large* ; eff*aré court,* so*mmeil où*). Ce phénomène demande une explication. Il s'explique *par le double rôle de ce que nous appellerons plus loin les intervalles d'arrêt ou les arrêts.* Le langage littéraire est coupé par des « arrêts » nécessaires au sens, et dont l'étendue est, dans de certaines limites, réglée par le sens. De son côté, le rythme, pour constituer des mesures normales, exige que ces arrêts aient une certaine durée : *les exigences du rythme et celles du sens doivent être conciliées.*

Or cette conciliation est parfaitement possible si le sens permet entre les deux syllabes en succession immédiate l'arrêt que réclame le rythme :

> C'en est fait : on dira que Phèdre, trop coupable,
> De son époux tra*hi fuit* l'aspect redoutable.
>
> RACINE : *Phèdre,* III, 3.

> Respectez votre *sang, j'o*se vous en prier...
>
> IBID : IV, 4.

> Char*mant, jeu*ne, traînant tous les cœurs après soi...
>
> IBID : II, 5.

Femmes, moines, vie*illards, tout* était descendu.

LA FONTAINE : VII, 9.

Au contraire, elle est impossible quand le sens n'autorise pas cet arrêt :

Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheu*reux p*ère...

RACINE : *Phèdre,* IV, 2.

Comment ? — Hippo*lyte aime,* et je n'en puis douter !

IBID : IV, 6.

Ce siècle avait deux ans. Rome rempla*çait Spar*te...

V. HUGO : *Feuilles d'automne.*

L'arrêt *maximum* du sens peut être insuffisant pour le rythme alors même que les deux accents ne sont pas immédiatement contigus :

Les rives du lac de Bienne
sont plus sauvages et romantiques
que celles du lac de Genève,
parce que les rochers et les bois
y *bor*dent *l'eau* de plus près...

J.-J. ROUSSEAU : *Rêveries d'un Pr. Sol.* 5e Pr.

Une brise embaumée,
que cette reine des nuits
amenait de l'Orient avec elle,
semblait la précéder dans les forêts,
comme sa *fraîche* ha*leine.*

CHATEAUBRIAND : *Gén. du Chr.* 1e Partie : livre V, ch. 12.

Il y a donc des cas où le premier des deux accents doit être maintenu, et d'autres où il doit être supprimé. La syllabe « désaccentuée » cesse d'être longue ; elle n'est plus intéressée par les symétries des longues mais par **celles des brèves.**

* * *

Sur ces dernières symétries nous insisterons peu. Si l'on consulte les tracés, l'on s'aperçoit aisément que la durée des *brèves* dans une même division syllabique, à plus forte raison dans deux correspondants, est loin d'être invariable.

Toutefois elle varie dans des limites assez rapprochées et, pour l'esprit, elle est à peu près constante. Elle paraît telle d'autant plus que les brèves se ressemblent toutes par leur commun contraste avec les longues, comme les longues par leur commun contraste avec les brèves. D'ailleurs, elle est toujours si courte, que ses légères variations sont presque insensibles.

En même temps qu'il compare entre elles les syllabes brèves, l'esprit remarque une ressemblance temporelle entre les *voyelles* qu'elles contiennent. Cette ressemblance est, jusqu'à un certain point visible sur les tracés. On s'en rendra compte en parcourant de nouveau les chiffres que nous avons cités à propos des voyelles longues.

Enfin, la correspondance des syllabes et celle des voyelles brèves n'excluent pas celle des **intervalles brefs** ou **intervalles premiers,** c'est-à-dire des espaces de temps compris entre le commencement de chaque voyelle brève et celui de la voyelle suivante, brève ou longue. C'est ce que quelques métriciens appellent des « syllabes rythmiques ».

On pourra en étudier la *durée objective* dans les exemples suivants. Nous l'avons mesurée très soigneusement sur nos tracés.

Pour vivre et pour sentir l'homme a besoin de pleurs ;

a.	33	20	30	32	30	20	29	30
b.	18	20	40	34	29	21	20	37

La joie a pour symbole une plante brisée,

a.	23	33	25	26	13	31	26	26
b.	24	21	38	31	15	33	24	31

Humide encor de pluie et couverte de fleurs.

a.	22	22	28	28	29	20	11	25
b.	22	20	29	31	33	21	14	36

A. de Musset : *Nuit d'Octobre*.

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ;

A.	23,5	21	40	33	16,5	16	11	21
B.	28	22	36	36	15	17	11	18
C.	28	21	35	35	16	17	12	22,5

Les astres émaillaient le ciel profond et sombre...

A.	30	20	18	21	14	35	27	29
B.	29	20	14	30	32	37	31	30
C.	28,5	18	17	28	33	34	30,5	30

V. Hugo : *Booz endormi.*

ce n'était pas encore la nuit,

A.	11	16	21	19	35	24
B.	13	18	24	25	36	19
C.	15	17	21	21	31	15
D.	14	18	27	22	36	24

c'était seulement l'absence du jour.

A.	15	25	33	37	26
B.	27	35	37	42	25
C.	30	32	36	46	30
D.	30	36	38	45	33

L'air était doux comme le lait et le miel,

A.	20	26	49	21	13	22
B.	26	31	38	30	17	26

et l'on sentait à le respirer un charme inexprimable.

A.	12	32	37	21	32	19	43	20	35	17
B.	15	35	35	24	37	11	48	15	46	15

Chateaubriand : *Les Martyrs.*

Le méchant se craint et se fuit.

A.	13	32	39	21	21
B.	13	31	33	19	23
C.	13	32	36	22	25
D.	14	32	36	19	22
E.	15	33	35	19	25

Il s'égaie en se jetant hors de lui-même ;

A.	36	22	18	18	27	27	12	23
B.	44	23	21	17	32	24	11	22
C.	42	26	20	18	31	25	12	21
D.	35	23	22	16	26	27	15	25
E.	35	24	20	18	30	25	13	24

il tourne autour de lui des yeux inquiets,

A.	17	21	24	19	33	25	37
B.	31	22	26	22	30	23	40
C.	35	23	23	18	36	21	33
D.	40	25	26	19	25	18	32
E.	37	26	25	20	33	16	40

	et	cherche	un	objet	qui	l'amuse.
A.	26		14	34	9	20
B.	31		15	34	14	12
C.	32		20	35	16	18
D.	30		14	29	9	18
E.	30,5		16	34	10	19

J.-J. ROUSSEAU : *Emile,* IV.

D'après nos tracés et ceux de M. Landry, les intervalles brefs varient dans de certaines limites. Mais ils paraissent à peu près invariables à l'esprit, du moins dans les correspondants, et, ce qui est plus important à nos yeux, *il les considère comme isochrones en théorie.* Il ne saurait en effet mesurer les divers intervalles d'un correspondant, s'il n'avait à sa disposition une *unité de durée* d'un emploi commode, qu'il rencontre à tout instant. Or, cette unité ne peut être que l'intervalle bref, et, pour qu'il l'utilise comme unité, il faut qu'il lui attribue une valeur constante. D'autre part, comme nous le montrerons plus loin, il tend, en fait, à lui donner la même valeur moyenne dans deux correspondants. *Nous poserons donc en principe l'isochronisme théorique des intervalles brefs* dans deux correspondants.

***

Il ne faut pas confondre avec la symétrie des intervalles brefs celle des espaces que j'appellerai **les intervalles de mouvement.** Contrastant avec les *intervalles d'arrêt,* ils donnent, dans chaque correspondant, l'impression d'un mouvement plus ou moins rapide, d'une marche en avant, tandis que ceux-ci donnent l'impression d'une interruption plus ou moins prolongée de ce mouvement. Un intervalle de mouvement est rempli par l'intervalle ou les intervalles brefs qui précèdent habituellement une voyelle longue ; et un intervalle d'arrêt comprend une voyelle longue, qui peut être suivie, non seulement d'une ou plusieurs consonnes, mais encore d'un silence ; sa limite finale est d'ordinaire le commencement d'une voyelle.

Il existe toujours une symétrie au moins *analogique* entre deux intervalles de mouvement, puisqu'ils ont toujours en

commun le caractère qu'indique leur nom. Mais ils se ressemblent souvent d'une manière plus frappante, lorsqu'ils contiennent le même nombre d'intervalles brefs. Gardons-nous ici de nous laisser induire en erreur par les tracés ; croyons-en plutôt nos impressions. D'après les tracés, deux intervalles de mouvement peuvent être isochrones s'ils ont le même nombre d'intervalles brefs ; mais ils peuvent être aussi hétérochrones ; *vice-versa,* ils peuvent être hétérochrones s'ils en ont un nombre différent ; mais ils peuvent être aussi isochrones. Mais il n'en est pas ainsi *pour l'esprit ; et surtout,* il n'en est pas ainsi *théoriquement.* En théorie, *deux intervalles de mouvement sont plus ou moins homéochrones, selon qu'ils se ressemblent plus ou moins par le nombre des intervalles brefs qui les composent.* C'est une conséquence du principe de l'isochronisme des intervalles brefs.

Ce principe est confirmé par une *loi* physique fort intéressante, que nos observations et nos calculs nous ont révélée : *dans deux correspondants possédant un même nombre de syllabes et un même nombre d'accents rythmiques, la durée totale des intervalles brefs, et, par suite, celle des intervalles de mouvement tend à être la même.* Il s'opère une sorte de conmpensation entre les intervalles brefs, de telle manière que leur durée totale et leur durée moyenne soit semblable dans les deux correspondants.

Comme on va le voir, cette loi se vérifie sur les tracés de M. Landry aussi bien que sur les miens. Quant à ceux de M. Lote, je ne puis cette fois les comparer aux miens, puisqu'il n'emploie pas la scansion « prévocalique ».

I. TRACES DE M. LANDRY.

1. Ce*lui* qui met un *frein* à la fu*reur* des *flots*
2. Sait au*ssi* des mé*chants* arrê*ter* les com*plots.*
3. Sou*mis* avec res*pect* à sa volonté *sainte,*
4. Je crains *Dieu,* cher Ab*ner,* et n'ai *point* d'autre *crainte.*

RACINE : *Athalie.*

A. DÉCLAMATION DE M. LANDRY (p. 317).

1. $26 + 88 + 72 + 28 = 212$
2. $52 + 49 + 59 + 50 = 210$
3. $18 + 77 + 96 = 191$
4. $74 + 37 + 41 + 46 = 198$

B. PAUL MOUNET (p. 336).

1. $16 + 107 + 62 + 35 = 220$
2. $65 + 61 + 122 = 248$
3. $23 + 94 + 109 = 226$
4. $75 + 39 + 77 + 41 = 232$

C. MOUNET-SULLY (p. 338).

1. $18 + 85 + 56 + 37 = 196$
2. $111 + 63 + 62 = 236$
3. $21 + 92 + 66 = 209$
4. $106 + 39 + 58 + 43 = 246$

D. M. ABEL BONNARD (p. 370).

1. $46 + 103 + 55 + 30 = 234$
2. $59 + 48 + 70 + 70 = 247$
3. $21 + 84 + 88 = 193$
4. $51 + 41 + 54 + 63 = 209$

1. J'ai long*temps* habi*té* sous de *va*stes por*tiques,*
2. Que les *soleils* cou*chants* tei*gnaient* de mille *feux,*
3. Et que leurs grands pi*liers, droits* et majes*tueux,*
4. Rendaient pa*reils,* le *soir,* aux *gro*ttes basal*tiques.*

BAUDELAIRE : *Vie intérieure.*

DÉCLAMATION DE Mme MORÉNO (p. 350).

1. $68 + 46 + 46 + 66 = 226$
2. $56 + 23 + 25 + 81 = 185$
3. $68 + 26 + 103 = 197$
4. $80 + 46 + 39 + 72 = 237$

II. MES TRACES (obtenus avec l'appareil de M. l'abbé Rousselot).

1. Pour *vivre* et pour sen*tir,* l'homme a be*soin* de *pleurs ;*
2. La *joie* a pour sym*bole* une *plante* bri*sée,*
3. Humide en*cor* de *pluie* et cou*ver*te de *fleurs.*

A. DE MUSSET : *Nuit d'Octobre.*

1. Tracé	a)	33 + 86 + 79 + 30 = 228
» »	b)	18 + 94 + 79 + 47 = 238
2. »	a)	23 + 84 + 44 + 52 = 203
» »	b)	24 + 90 + 48 + 55 = 217
3. »	a)	72 + 28 + 49 + 58 = 207
» »	b)	71 + 31 + 54 + 50 = 206

COMPARAISON DES HÉMISTICHES :

1. Tracé	a)	119	109
» »	b)	112	126
2. »	a)	107	96
» »	b)	114	103
3. »	a)	100	107
» »	b)	102	104

1. Le mé*chant* se *craint* et se *fuit.*
2. Il s'*égaie* en se je*tant* hors de lui-*même;*
3. il *tourne* autour de *lui* des yeux in*quiets*
4. et *cherche* un ob*jet* qui l'a*muse.*

J.-J. ROUSSEAU : *Emile,* IV.

Expérience :	A.	1.	45 + 39 + 42 = 126
		2.	58 + 63 + 62 = 133
		3.	17 + 64 + 95 = 176
		4.	26 + 48 + 29 = 103
—	B.	1.	44 + 33 + 42 = 119
		2.	67 + 70 + 57 = 194
		3.	31 + 66 + 93 = 190
		7.	31 + 49 + 26 = 106
—	C.	1.	45 + 36 + 47 = 128
		2.	68 + 69 + 58 = 195
		3.	35 + 64 + 90 = 189
		4.	32 + 55 + 34 = 121
—	D.	1.	46 + 36 + 41 = 123
		2.	58 + 64 + 67 = 189
		3.	40 + 70 + 75 = 105
		4.	30 + 43 + 27 = 100
—	E.	1.	48 + 35 + 44 = 127
		2.	59 + 68 + 62 = 189
		3.	37 + 71 + 89 = 197
		4.	30,5 + 50 + 29 = 109,5

La tendance de notre esprit à égaliser les deux sommes d'inetrvalles brefs de deux correspondants est si forte que nous les égalisons *même dans deux groupes de mots qui n'ont pas exactement le même nombre de syllabes brèves,* si nous les considérons, à tort ou à raison comme correspondants.

1. Tout repos*ait* dans *Ur* et *dans* Jérima*deth* ;
2. Les *as*tres éma*illaient* le *ciel* pro*fond* et *sombre.*

A.	1.	84,5 + 33 + 16,5 + 48 = 181
	2.	30 + 59 + 35 + 27 + 29 = 180
B.	1.	86 + 36 + 15 + 46 = 183
	2.	29 + 64 + 37 + 31 + 30 = 191
C.	1.	84 + 35 + 16 + 51,5 = 186,5
	2.	28,5 + 63 + 34 + 30,5 + 30 = 186

1. Ce n'était pas en*core* la *nuit,*
2. c'était seule*ment* l'ab*sence* du jour.
3. *L'air* était *doux* comme le *lait* et le *miel,*
4. et l'on sen*tait* à le respi*rer*
5. un. *charme* inexpri*mable.*

A.	1.	102 + 37 = 139
	2.	73 + 37 + 26 = 136
	3.	46 + 70 + 40 = 156
	4.	81 + 82 = 163
	5.	43 + 72 = 115
B.	1.	116 + 19 = 135
	2.	99 + 42 + 25 = 166
	3.	57 + 68 + 43 = 168
	4.	85 + 72 = 157
	5.	48 + 76 = 124

Comme on le voit, *les sommes d'intervalles de mouvement tendent à s'égaliser dans deux correspondants,* lorsqu'ils possèdent une nombre égal ou approximativement égal de syllabes brèves. Cette égalisation que nous révèlent les tracés est-elle due à des conditions physiques, à ce que l'intervalle bref ne peut varier objectivement que dans des limites assez restreintes ? ou bien s'explique-t-elle par une

opération instinctive de l'esprit ? On préférera sans doute cette dernière hypothèse si l'on songe que le phénomène se produit souvent dans des conditions physiques défavorables, c'est-à-dire lorsque, dans les correspondants, le nombre des intervalles brefs n'est pas identique. Il en résulte, en tout cas, une *symétrie* très curieuse.

*
* *

Les **intervalles d'arrêt ou de station** alternent avec les intervalles de mouvement. Ils ont deux rôles à concilier, comme les accents rythmiques : ils doivent satisfaire aux exigences du *sens* et à celles du *rythme*. Aux *exigences* du sens tout d'abord : ils ont à signaler les principales divisions logiques de la phrase. Ils les signalent, en général, très nettement, même aux endroits où les accents sont peu remarquables, et constituent une sorte de ponctuation orale que la ponctuation écrite n'enregistre qu'en partie. Leur durée, est, plus sensiblement que celle des accents temporels, proportionnelle à l'importance des divisions logiques qu'ils séparent. Les plus longs sont ceux qu'on aperçoit entre des membres logiques ou des phrases : on pourrait les appeler « *arrêts du troisième degré* ». D'autres interviennent entre les éléments d'une proposition. Parmi eux, celui qui apparaît entre les deux « demi-plans » de la proposition dure un peu plus que les autres : appelons-le *arrêt du second degré ou arrêt médian,* et les autres, *arrêts du premier degré*. De là ce principe : *les divisions logiques d'un même ordre sont détachées par des arrêts d'un même ordre*. La durée des arrêts de chaque ordre est d'ailleurs toute relative : il suffit, pour la clarté de la phrase, que ceux du troisième degré durent *à peu près* deux fois autant que ceuxdu second et ceux-ci deux fois autant que ceux du premier.

Ces arrêts sont le plus souvent respectés par le rythme, en tant qu'éléments essentiels de la phrase. Ils sont même

utilisés par lui, et, si l'on peut dire, « rythmisés ». Il n'y a guère addition ou suppression d'un arrêt que là où il y a addition ou suppression d'un accent rythmique.

Seulement, de même qu'il y a des *accents d'expression,* il y a des *arrêts d'expression,* qui risquent également de troubler le rythme. Plus ou moins prolongés, ceux-ci accompagnent ceux-là.

Je trouve, par exemple, dans les tracés de M. Landry (1) un fort arrêt ménagé par M. Abel Bonnard après le mot « œil », dans ce vers de V. Hugo :

Il vit un œil — tout grand ouvert dans les ténèbres.

Elle a été de 121 cs ; durée énorme, si l'on considère celle de la pause finale, après « ténèbres » (64 cs seulement) et celle des syllabes rythmiques (63, 41, 72, 77 et 70). Evidemment M. Bonnard a voulu mettre puissamment en relief la fin du vers en la faisant attendre.

Bien entendu, des **symétries** s'établissent entre les arrêts. Ils peuvent tous se correspondre les uns aux autres. Toutefois les arrêts du second degré correspondent mieux à ceux du troisième que ceux du premier ; et ceux d'une même classe sont unis entre eux par une symétrie plus frappante que ceux de classes différentes. Pour le montrer, reprenons quelques-uns de nos tracés :

Pour vivre et pour sentir l'homme a besoin de pleurs ;

a.	39	112	39	148
b.	60	140	44	187

La joie a pour symbole une plante brisée

a.	18	84	45	100
b.	132	109	48	168

Humide encor de pluie et couverte de fleurs.

a.	58	81	50	?
b.	71	118	51	?

(1) p. 369.

Ce n'était pas encore la nuit ;

A.	66	107
B.	68	195
C.	71	171
D.	55	208

c'était seulement l'absence du jour.

A.	37	44	141
B.	73	54	228
C.	77	51	247
D.	91	40	?

L'air était doux comme le lait et le miel,

A.	37	74	25	113
B.	56	166	64	204

et l'on sentait à le respirer

A.	50	91
B.	129	151

un charme inexprimable.

A.	84	?
B.	79	?

De même que notre esprit aperçoit dans des syllabes isochrones des voyelles isochrones, de même il distingue, dans des arrêts correspondants, des **silences correspondants :** de là une nouvelle symétrie :

Pour vivre et pour sentir — l'homme a besoin de pleurs ;

a.	50	99
b.	72	129

La joie — a pour symbole — une plante brisée,

a.		40	58
b.	92	61	132

Humide encor de pluie — et couverte de fleurs.

a.	53	?
b.	91	?

Ce n'était pas encore — la nuit ;

A.		82
B.	6	172

C'était seulement — l'absence du jour.

A.		101
B.	37	152

	L'air était doux —	comme le lait	et le miel,
A.	28		75
B.	135	33	149

	et l'on sentait —	à le respirer
A.		72
B.	98	146

	un charme —	inexprimable.
A.	15	?
B.	25	?

On le voit : pour les arrêts et les silences comme pour les accents, la diction n'est pas invariable. Elle n'est pas non plus toujours correcte. Les arrêts d'expression doivent être discrets ; et les autres ne doivent être ni exagérés ni amoindris. Une diction correcte se fonde sur une analyse exacte de chaque texte et concilie les intérêts du rythme et ceux du sens.

***

On serait tenté de considérer comme **pied métrique** l'assemblage d'un intervalle de mouvement et d'un intervalle d'arrêt. Cette vue ne nous semble pas tout à fait juste. Le pied métrique n'est pas essentiellement *un intervalle,* composé de deux autres : c'est un groupe naturel de syllabes, correspondant à une des divisions logiques de la phrase, et comprenant une ou plusieurs inaccentuées ou faibles et une accentuée ou forte. Dans le français littéraire, il est terminé par l'accentuée et a ainsi un mouvement *ascendant.* Il présente tantôt la physionomie d'un *ïambe,* tantôt celle d'un *anapeste,* d'un *péon quatrième* ou d'un pied plus compliqué contenant quatre ou cinq brèves et une longue.

Les métriciens admettent généralement qu'en fait il ne dépasse guère sept syllabes. M. Lote ne croit pas avoir rencontré à l'état pur un pied de huit syllabes et le conçoit seulement (1). M. de la Grasserie écrit (2) : « la réunion de

(1) Vol. I, p. 68.

(2) Principes scientifiques, p. 368.

huit syllabes en français est la dernière qui forme un pied apparent, puisque l'octosyllabe français se fait sans césure; et ce pied, s'il existait, serait d'une grande étendue. Il faudrait effacer, en passant, des toniques bien fortes ; mais il n'existe pas. » R. de la Grasserie pense qu'il y a jusque dans les pieds de cinq syllabes une tendance à la dissociation.

Dans certaines conditions, la longue n'est précédée d'aucune syllabe brève. C'est alors une sorte de *pied réduit*. A notre avis, la marche du rythme n'en est point modifiée : elle est *constamment ascendante* ou croissante. Il est impossible d'admettre qu'une syllabe forte qui signale la fin d'une division logique s'adjoigne alors les syllabes faibles d'une autre division.

La marche n'est pas altérée davantage lorsqu'une syllabe forte est suivie d'une syllabe muette. -- Becq de Fouquières, Clair Tisseur, Lubarsch, dans leurs analyses rythmiques rattachent toujours celle-ci à la suivante. M. Grammont agit de même : « dans le vers français, dit-il, une mesure finit toujours avec une syllabe tonique » ; les syllabes muettes qui terminent les mots « appartiennent à la mesure suivante (1) ». — M. Souriau proteste contre cette scansion qui place une césure « au milieu d'un mot (2) ». M. Lote la trouve en désaccord avec le sens : vraisemblablement, dit-il, « la syllabe muette qui termine le mot métrique n'appartient pas à la mesure suivante, même quand elle paraît entrer dans la progression temporelle qui constitue cette mesure, car l'oreille se laisse alors guider par ce qu'elle sait des coupes normales et par l'idée exprimée dans le texte (3). » Selon nous, il y a *deux* cas à considérer. Ou bien la syllabe muette *n'est séparée par aucun arrêt logique de la syllabe suivante* : elle se joint alors tout naturelle-

(1) cf. *Revue des Langues Romanes*, 1903, p. 106.

(2) *L'Evolut. du Vers fr. au XVII[e] siècle*, p. 217.

(3) vol. I, p. 80.

ment à celle-ci et appartient au pied suivant. Si elle perd son *e* muet devant une voyelle, son élément consonantique s'unit à cette voyelle. Ou bien la syllabe muette *est séparée de la syllabe suivante par un arrêt appréciable :* dans ce cas elle a une sonorité très faible et d'autant plus effacée dans la conscience qu'elle arrive après une syllabe forte. *Elle n'est guère qu'un prolongement de celle-ci,* et nous la compterons comme telle.

Bien que l'esprit ne puisse pas toujours saisir le moment précis où le pied commence à se faire entendre, ni celui où il cesse d'être perçu, il lui reconnaît un certain « *volume temporel* », et il compare les pieds à cet égard. Ils se ressemblent tous en tant qu'ils offrent le même contraste entre un « temps faible » et un « temps fort », et par conséquent deux d'entre eux sont toujours au moins unis par une symétrie « analogique ». Mais ils sont liés par une symétrie « exacte » ou « approximativement exacte, » s'ils sont de même espèce. Ils sont alors « psychologiquement » isochrones ; les tracés prouvent qu'ils le sont souvent physiquement.

D'après les tracés, il est vrai, des pieds d'espèce différente peuvent être isochrones approximativement et même exactement, et des pieds de même espèce hétérochrones. Mais c'est le phénomène inverse qui doit se produire normalement dans la conscience, puisque les syllabes faibles, d'une part, et les fortes, d'autre part, nous paraissent isochrones.

Il est malgré tout intéressant de connaître la durée, je ne dirai pas « réelle », mais « physique » ou « *objective* » des pieds métriques. Nos tracés et ceux de M. Lote nous fourniront quelques chiffres :

I. TRACES DE M. LOTE : (III, p. 111 et 166).

1. Tan*dis* que tu par*lais*, sa lu*mière* qui *tremble*
2. Et ta *voix*, toutes *deux* m'allaient au *cœur* en*semble*.
3. Je me sen*tais* jo*yeuse* et *calme*, ô mon a*mant*,
4. Et j'aurais *bien* vou*lu* mou*rir* à ce mo*ment*.

V. Hugo : *Hernani*, V, 3.

A. 1. 48 + 124 + 111 + 87 = 370
2. 89 + 93 + 121 + 77 = 380
3. 133 + 107 + 109 + 114 = 463
4. 98 + 74 + 130 + 136 = 438

R. 1. 51 + 113 + 92 + 83 = 339
2. 105 + 74 + 79 + 101 = 359
3. 76 + 68 + 106 + 106 = 356
4. 76 + 37 + 145 + 134 = 392

1. Lui *songe* à sa Jean*nie*, au sein des *mers* gla*cées*,
2. Et Jean*nie* en pleu*rant* l'ap*pelle* ; et leurs pen*sées*
3. Se *croi*sent dans la *nuit*, divins oi*seaux* du *cœur*.

V. Hugo : *Pauvres Gens*, 41 sq.

B. 1. 158 + 139 + 59 + 121 = 477
2. 92 + 75 + 89 + 128 = 387
3. 68 + 102 + 130 + 62 = 362

E. 1. 83 + 126 + 35 + 96 = 340
2. 73 + 62 + 64 + 106 = 305
3. 80 + 74 + 56 + 112 = 322

II. MES TRACES (appareil de M. l'abbé Rousselot).

1. Pour vivre et pour sentir l'homme a besoin de pleurs ;
2. La *joie* a pour sym*bole* une *plan*te bri*sée*,
3. Humide en*cor* de *pluie* et couver*te* de *fleurs*.

a) 1. 72+133+124+ 86 = 415 (hémistiches = 205 et 210)
2. 47+128+ 81+102 = 358 (» = 175 et 183)
3. 66+142+ 77+106 = 391 (» = 208 et 183)
b) 1. 80+147+128+105 = 460 (» = 227 et 233)
2. 77+138+ 85+102 = 402 (» = 215 et 187)
3. 129+ 71+ 92+114 = 406 (» = 200 et 206)

1. Ce n'était pas en*cor* la *nuit*,
2. c'était seule*ment* l'ab*sence* du *jour*.
3. *L'air* était *doux* comme le *lait* et le *miel*,
4. et l'on sen*tait* à le respi*rer*
5. un *charme* inexpri*mable*.

A. 1. 156 + 61 = 217 (67 + 89 + 61)
2. 100 + 63 + 64 = 227 (100 + 127)
3. 48 + 76 + 111 + 71 = 306 (124 + 182)
4. 131 + 91 + = 222
5. 112 + 102 = 214

B.	1.	164 + 56 = 220	(80 + 84 + 56)
	2.	125 + 110 + 94 = 329	(125 + 204)
	3.	76 + 88 + 99 + 98 = 361	(164 + 197)
	4.	116 + 77 = 193	
	5.	102 + 118 = 220	

1. Le mé*chant* se *craint* et se *fuit*.
2. Il s'*égaie* en se je*tant* hors de lui-*même* ;
3. il *tourne* autour de *lui* des yeux in*quiets*
4. et *cherche* un ob*jet* qui l'a*muse*.

A.	1.	85 + 76 + 67 = 228
	2.	95 + 90 + 104 = 289
	3.	59 + 95 + 119 = 273
	4.	102 + 69 + 104 = 275
B.	1.	81 + 67 + 63 = 211
	2.	99 + 95 + 103 = 297
	3.	53 + 90 + 124 = 267
	4.	53 + 69 + 93 = 215
C.	1.	81 + 86 + 82 = 249
	2.	108 + 100 + 106 = 314
	3.	85 + 94 + 134 = 313
	4.	10c + 73 + 93 = 272
D.	1.	81 + 64 + 64 = 209
	2.	103 + 85 + 110 = 298
	3.	82 + 103 + 114 = 299
	4.	93 + 64 + 84 = 241

En additionnant, comme nous l'avons fait, dans chaque correspondant, les nombres qui expriment la durée des différents pieds métriques, on arrive à découvrir une nouvelle loi, qu'on pourrait appeler « **loi de la compensation des pieds métriques** » : *dans deux correspondants possédant un même nombre de syllabes et un même nombre d'accents rythmiques, la durée totale des pieds métriques tend à être la même.*

Le jeu des pieds métriques dans les correspondants est donc vraiment curieux et analogue à celui des « groupes syllabiques élémentaires » : en même temps que très régu-

lier il est « ondoyant et divers ». Les pieds ne sont pas nécessairement isochrones, mais, dans deux correspondants, leurs sommes tendent à l'être « objectivement » et le sont certainement pour l'esprit.

*
* *

Le pied métrique, avons-nous dit, n'est pas, à proprement parler, un *intervalle*. Par contre, il faut donner ce nom aux **mesures.**

Rappelons-nous que le rythme du français littéraire utilise les éléments de ce langage. Or, parmi ces éléments, il convient de placer *les intervalles entre deux temps forts,* c'est-à-dire entre les commencements de deux syllabes fortes qui se suivent. Notre esprit, qui remarque les syllabes fortes, ne peut manquer de remarquer les symétries qui s'établissent entre les espaces de ce genre, lorsqu'ils lui paraissnt isochrones, ou même simplement homéochrones. Ce sont ces intervalles que nous appellerons les mesures.

Mais sur cette question de la *délimitation des mesures,* ont été soutenues plusieurs opinions différentes que nous ne pouvons nous dispenser de comparer.

L'abbé Scoppa, au début du dix-neuvième siècle, confondait la mesure avec le pied métrique et ne tenait aucun compte des silences (1). « Les espaces vides, écrivait-il, n'entrent pas en calcul, ils ne servent à rien ; ils ne sont ni utiles ni nuisibles, et il serait ridicule de soutenir que de tels espaces peuvent suppléer au défaut d'une syllabe, ce qui renverserait le système de la versification. » L'abbé Scoppa est visiblement trompé par une idée préconçue. Il admet que les pieds métriques des anciens sont en principe de même durée dans un même vers et constituent chacun une mesure, et il affirme qu'il en est de même des nôtres. Mais à supposer que les silences ne doivent être comptés pour rien dans les mesures des anciens, s'ensuit-il qu'ils ne

(1) *Op. cit.* p. 228.

jouent aucun rôle dans la composition des nôtres ? Nous verrons qu'ils y jouent même un rôle fort important.

Certains métriciens d'aujourd'hui ont adopté une scansion « croissante », ou, si l'on veut, « *ïambique* » (1), analogue à celle de l'abbé Scoppa. D'autres ; au contraire, ont une scansion « *décroissante* » ou « *trochaïque* ». Une troisième méthode de scansion est la méthode traditionnelle employée pour les vers des Grecs et des Latins, et qui consiste à scander tantôt d'une manière croissante, tantôt d'une manière décroissante, selon la marche du mètre (2).

M. M. Grammont représente la *scansion ïambique*. Pour lui (3), « les mesures se terminent toutes avec la syllabe tonique ; et quand un mot possède après sa syllabe tonique une syllabe atone, cette dernière appartient à la mesure suivante... Quand la syllabe atone est à la fin du vers, elle est en dehors de toute mesure, comme l'était avant le seizième siècle la syllabe atone quui apparaissait parfois à la fin du premier hémistiche. » M. Grammont, dans l'analyse des mesures, laisse entièrement de côté les silences, et calcule comme s'ils n'existaient pas. La scansion trochaïque conduit à négliger la ou les syllabes qui précèdent souvent le premier temps marqué, en les considérant comme une sorte de prélude ouu « anacruse ». « L'anacruse, écrit M. Grammont, est une invention saugrenue d'un philologue allemand du siècle dernier, qui eut recours à cet artifice pour scander certains vers grecs dont il ne pouvait venir à bout sans ce subterfuge ; les Grecs n'en avaient jamais eu besoin. »

M. Landry et M. Verrier représentent la *scansion trochaïque*. M. Landry rappelle que seule elle est « usitée dans la graphie de la musique depuis le dix-septième siècle.

---

(1) cf. LOUIS HAVET : *op. cit.* p. 119 sq.

(1) E. LANDRY, *op. cit.* p. 86 sq. — P. VERRIER : *op. cit.*, p. 11, 12, etc.

(2) v. *Petit Tr. de Vers fr.*, p. 48 ; *Le Vers français*, p. 86, etc.

Bentley et Hermann ont voulu l'étendre aux vers classiques. La supériorité n'en fait pas de doute. ». « Puisque le rythme est constitué par le retour du temps marqué à intervalles égaux, écrit M. Verrier, il ne peut y avoir d'autres unités que ces intervalles. »

Selon nous, l'on a tort d'opposer ces deux méthodes de scansion. Elles ont des buts différents, aussi légitimes l'un que l'autre, et *sont toutes deux indispensables*. Désire-t-on examiner les pieds métriques ? L'on aura intérêt à les scander ïambiquement, puisqu'ils sont formés par des groupes naturels de syllabes à marche croissante. Mais veut-on metttre en évidence les bornes des mesures ? l'on devra employer la scansion trochaïque puisque les mesures ont pour limites des temps forts.

Supposons qu'on n'accepte pas cette conception des mesures et qu'on essaie de les faire coïncider avec les pieds métriques. Laissera-t-on de côté les silences ? Mais les silences sont, comme les mots, *des éléments constitutifs du langage* ; ils sont « éloquents » ; il est impossible de les supprimer et ils doivent être, non seulement respectés, mais encore utilisés par le rythme. Si l'on reconnaît cette nécessité, comptera-t-on un silence avec le pied précédent ou avec le suivant ? dans le premier cas, la mesure commencerait au début d'une voyelle brève et finirait au début d'une autre voyelle semblable ; dans le second, elle aurait pour limite initiale le début d'un silence, et pour limite finale celui d'une voyelle inaccentuée. L'on ne saurait admettre que l'esprit aperçoit des intervalles comparables entre des points aussi peu saillants, sans admettre *a fortiori* qu'il distingue et compare les intervalles qui s'étendent entre des points aussi remarquables que les syllabes fortes. Ajoutez à celà que les syllabes faibles manquent assez fréquemment, tandis que les fortes ne font jamais défaut. Enfin les mesures obtenues par la scansion trochaïque sont beaucoup plus souvent isochrones ou approximativement isochrones que celles qu'on obtient par la scansion ïambique.

Ecarter la scansion ïambique des mesures, c'est écarter du même coup la scansion « ïambo-trochaïque ». D'ailleurs les mesures sont des intervalles *semblables* et il est irrationnel de supposer que l'esprit, pour les délimiter, parte tantôt d'une voyelle forte, tantôt d'une voyelle faible ou même d'un silence.

*
* *

Quelle que soit la délimitation des mesures, si l'on examine les tracés, celles-ci ne sont pas toutes égales ni même approximativement égales dans un même correspondant. C'est un fait que tous les métriciens ont observé. Nous citerons cependant quelques chiffres obtenus par la *mensuration* « *prévocalique* ».

I. TRACES DE M. LANDRY :

1. Ce*lui* qui met un *frein* à la fu*reur* des *flots*
2. Sait au*ssi* des mé*chants* arrê*ter* les com*plots*.

M. Landry	(p. 317)	1. 154 + 133 + 72 + 186	(avec l'anacruse du vers suivant)
		2. 96 + 128 + 73 + 175	
Paul Mounet	(p. 336)	1. 140 + 108 + 78 + 170	
		2. 91 + 94 + 71 + 158	
Mounet-Sully	(p. 358)	1. 155 + 128 + 74 + 206	
		2. 76 + 121 + 84 + 209	

II. MES TRACES (appareil de M. l'abbé Rousselot) :

1. Pour *vivre* et pour sen*tir* l'homme a be*soin* des *pleurs* ;
2. La *joie* a pour sym*bole* une *plan*te bri*sée*,
3. Humide en*cor* de *pluie* et cou*ver*te de *fleurs*.

a.	1.	124 + 191 + 69 + 171	(avec l'anacruse du vers suivant)
	2.	102 + 128 + 97 + 172	
	3.	86 + 130 + 86 + ?	
b.	1.	154 + 219 + 81 + 211	
	2.	222 + 157 + 103 + 239	
	3.	102 + 172 + 101 + ?	

1. Tout repo*sait* dans *Ur* et *dans* Jérimadeth ;
2. Les *a*stres éma*illaient* le *ciel* prof*ond* et *sombre*.

A. 1. 83 + 111,5 + 76 + 143
2. 111 + 49 + 125 + 66 + ?

B. 1. 88 + 177 + 75 + 191
2. 105 + 69 + 139 + 95 + ?

C. 1. 78 + 127 + 80,5 + 182,5
2. 108 + 70 + 134 + 94,5 + ?

1. Ce n'était pas en*core* la *nuit,*
2. c'était seule*ment* l'ab*sence* du *jour*.
3. *L'air* était *doux* comme le *lait* et le *miel,*
4. et l'on sen*tait* à le respi*rer*
5. un *charme* inexpri*mable*..

A. 1. 90 + 180 (avec l'anacruse du correspondant qui suit)
2. 74 + 70 + 224 (ou 144 + 224)
3. 144 + 60 + 194
4. 122 + 134
5. 156 + ?

B. 1. 87 + 294
2. 212 + 228
3. 113 + 234 + 107 + 289
4. 201 + 199
5. 155 + ?

1. Le mé*chant* se *craint* et se *fuit*..
2. Il s'é*gaie* en se je*tant* hors de lui-*même* ;
3. il *tourne* autour de *lui* des yeux in*quiets*
4. et *cherche* un ob*jet* qui l'a*muse*.

A. 1. 109 + 100 + 197 (avec l'anacruse du correspondant qui suit)
2. 150 + 95 + 165 (id.)
3. 92 + 171 + 149 (id.)
4. 124 + 75 + ? (id.)

B. 1. 91 + 98 + 213 (id.)
2. 147 + 111 + 200 (id.)
3. 88 + 184 + 165 (id.)
4. 122 + 60 + ? (id.)

C.	1.	131 + 114 + 296	(id.)
	2.	187 + 99 + 233	(id.)
	3.	124 + 129 + 200	(id)
	4.	129 + 57 + ?	(id)
D.	1.	102 + 114 + 270	(id.)
	2.	178 + 108 + 244	(id.)
	3.	151 + 161 + 201	(id.)
	4.	106 + 54 + ?	(id.)
E.	1.	136 + 140 + 264	(id.)
	2.	169 + 107 + 235	(id.)
	3.	203 + 237 + 196,5	(id.)
	4.	123 + 56 + ?	(id.)

Plus frappants, évidemment, sont les chiffres que j'ai obtenus en employant le petit appareil de mon invention. J'en citerai quelques-uns :

1. *Tout* re*posait* dans *Ur* et *dans* Jérima*deth* ;
2. Les *as*tres émai*llaient* le *ciel* profond et *sombre*.

1. 162,5 + 100 + 100 + 100 + 187,5
2. 150 + 125 + 162,5 + 287,5

1. Pour *vivre* et pour sen*tir* *l'homme* a be*soin* des *pleurs* ;
2. La *vie* a pour sym*bole* une *plan*te bri*sée*,
3. Humide en*cor* de *pluie* et cou*ver*te de *fleurs*.

1. 200 + 125 + 125 + 100 + 150
2. 162,5 + 112,5 + 125 + 237,5
3. 87,5 + 125 + 125 + ?

1. Ce n'était *pas* en*core* la *nuit*,
2. c'était seule*ment* l'ab*sence* du *jour*.

1. 100 + 125 + 312,5
2. 112,5 + 112,5 + 225

1. Il s'*égaie* en se je*tant* hors de lui-*même* ;
2. il *tourne* autour de *lui* des yeux in*quiets*...

1. 137,5 + 137,5 + 200
2. 150 + 137,5 + 185

Certaines mesures, hétérochrones d'après les tracés, sont isochrones *théoriquement*. La diction, en effet, ne se conforme jamais parfaitement aux *lois idéales* du rythme littéraire. Il serait intéressant de connaître ces lois et de pouvoir esquisser une **théorie rationnelle des mesures.**

*
* *

— « Les mesures, disent plusieurs métriciens, sont toutes égales théoriquement ». — « Point du tout, disent quelques autres ; elles ne sont pas seulement inégales en fait ; elles le sont même en droit, parce que la véritable unité rythmique n'est pas la mesure mais le *temps premier,* intervalle qui s'y trouve enfermé un nombre variable de fois. Elles sont seulement homéochrones en tant qu'elles contiennent chacune un certain nombre de fois l'unité. — M. Becq de Fouquières, M. Grammont et M. Verrier soutiennent la première théorie, soit à propos du vers français, soit à propos de la métrique anglaise. Le rythme poétique étant produit, d'après eux, comme le musical, par le retour des temps marqués à des intervalles égaux, si l'un des intervalles était plus court ou plus long que les autres, le rythme serait détruit (1).

Cette raison ne me persuade point. Dans un correspondant, l'homéochronisme de deux mesures successives peut être sans inconvénient *proportionnel* au lieu d'être *exact*. Sans inconvénient, *deux mesures semblables peuvent être séparées par une mesure très différente*. Voici, à gauche d'une pendule, deux portraits distants l'un de l'autre de dix centimètres ; à droite, deux autres portraits également distants. Ces deux couples sont éloignés l'un de l'autre de cinquante centimètres. Nul ne jugera cet intervalle égal au premier ; et pourtant, personne ne niera qu'ils soient disposés *symétriquement*. De même deux

---

(1) v. M. **Grammont** : *Le Vers français*, p. 85. — P. **Verrier** : *Quest. de Métriq. angl.*, 6 sq.

dyades de temps marqués enfermant chacune une mesure de quatre unités se feront très bien pendant l'une à l'autre, si entre les deux se trouve un espace de quatre unités. On objectera qu'un intervalle de quatre unités et un autre de six sont pour l'esprit sensiblement égaux. Mais cela n'est pas toujours vrai ; il s'en faut. Dans ce vers de Leconte de Lisle :

> Ils descen*daient* pour *boire* — en écra*sant* les *joncs*
>
> *Poèmes Barbares : Les Eléphants.*

la première et la troisième mesure nous paraissent nettement plus petites que la seconde. Un tel phénomène n'est pas rare et s'explique aisément. Soit par exemple une mesure de *six* unités contenant un « intervalle d'arrêt » de deux unités et quatre « intervalles brefs », et une autre de *quatre* unités, comprenant aussi un intervalle d'arrêt de deux unités, mais seulement deux intervalles brefs : d'une part, les intervalles d'arrêt nous paraîtront égaux ; d'autre part, les intervalles brefs étant isochrones en principe, les quuatre intervalles brefs nous paraîtront durer deux fois plus que les deux, puisqu'ils représentent quatre unités de durée facilement comptables, et ceux-ci deux unités seulement. Il faut donc abandonner l'hypothèse du mètre uniforme, en désaccord avec nos impressions, et inconciliable avec l'isochronisme théorique des intervalles brefs.

Selon M. Landry (1) le mètre est *variable.* « Il y a dans la déclamation soutenue du français une tendance toujours sourde, mais plus ou moins prononcée, à un mètre variable, où les inaccentuées vaudraient un temps premier et les longues et les pauses, un, deux ou trois temps premiers... » — M. Landry, en somme, combine trois thèses différentes que nous formulerons ainsi : 1. Tout d'abord, le mètre apparaît rarement, dans cer-

(1) p. 298 sq, 304, 382.

tains genres de diction, et *son apparition dépend du diseur*. 2. Ensuite, les mesures théoriques ont un *nombre variable d'unités de durée*. 3. Enfin, elles ont, toutefois, une certaine régularité, en ce sens que chacune d'elles *contient un nombre exact de fois l'unité de durée ou « temps premier »*.

Examinons d'abord la première thèse. Il est vrai que certains modes de diction dissimulent le mètre (1). Mais, à nos yeux, un mode de diction qui efface le mètre, si commode et utile qu'il puisse être à l'occasion, doit être considéré comme incomplet. De plus, alors même qu'il est effacé, le mètre existe à l'état latent ; et lorsqu'il est sensible, ce n'est pas, pour ainsi dire, un cadeau du diseur, un ornement qu'il ajoute ou n'ajoute pas à un texte ; c'est une grâce du texte lui-même.

La troisième thèse permet à M. Landry de reconnaître une certaine ressemblance théorique entre les mesures. Seulement, cette ressemblance est tout à fait insuffisante pour constituer un rythme métrique. Deux mesures inégales ne sont pas homéochrones par cela seul qu'elles comprennent chacune un certain nombre de fois la même *unité de temps*, pas plus que deux édifices n'ont une hauteur semblable parce que la hauteur de chacun est exactement calculable en mètres. Pour qu'elles le fussent, il faudrait qu'une certaine *somme d'unités* (deux unités, par exemple) fût contenue dans l'une et dans l'autre un nombre exact de fois, et que ce rapport fût sensible à l'esprit. M. Landry n'en a pas moins raison d'admettre l'existence du « temps premier ». Cette existence est prouvée par le raisonnement et par les faits.

La seconde thèse enveloppe une vérité très importante. Sans doute, le rythme théorique des mesures n'est pas, selon nous, aussi multiforme que M. Landry semble le

(1) V. Berr et Delbost : *Les trois dictions*. — Landry, p. 131.

croire ; mais il n'est pas non plus aussi uniforme que le rythme ordinaire de la musique. Il est jusqu'à un certain point « variable ».

Pour distinguer ma théorie des deux précédentes, je l'appellerai **théorie de la correspondance libre des mesures.** La correspondance des mesures est libre : c'est-à-dire qu'elle n'est pas obligatoire à tel endroit précis et qu'elle ne suit pas nécessairement un schéma invariable. Cependant elle est un des procédés essentiels du rythme dans le français littéraire ; et elle est recherchée constamment par l'esprit, qui s'efforce de réaliser un certain équilibre des mesures.

Il est évidemment fort difficile d'apercevoir exactement la **constitution théorique de la mesure.** Pour y parvenir, diverses *méthodes* ont été employées.

Celle de M. Becq de Fouquières a le tort de prendre pour base un principe démenti par l'observation, celui de l'isochronisme constant des mesures. M. Becq de Fouquières « représente l'alexandrin classique par vingt-quatre croches ; il se voit ainsi forcé d'introduire dans ce vers des temps de repos considérables que rien ne justifie, et qu'il supprime ensuite sans plus de raison dans sa notation du vers romantique. » Guyau, qui formule cette critique (1), estime que « toutes les notations possibles de l'alexandrin doivent, pour se justifier, pouvoir rentrer au besoin en deux mesures à deux temps, variées par des points d'orgue, des doubles croches, des soupirs, des contretemps, des nuances très souvent inexprimables en signes ». Il ne s'aperçoit pas qu'il suit au fond la même méthode, et que les lois auxquelles il arrive n'offrent aucune garantie.

M. Landry part d'un fait incontestable, celui de la variabilité des mesures ; pour expliquer ce fait, il émet une hypothèse, celle du mètre variable et essaie de la vérifier

(1) *Probl. de l'Esth. Cont.* p. 189 sq.

par l'observation. Cette méthode est celle du physicien. Seulement la rythmique est très différente de la physique : ses lois ne sont pas de celles auxquelles les choses se soumettent exactement et nécessairement ; ce sont des normes *idéales* qui nous paraissent convenir à certains faits et que nous leur appliquons instinctivement dans les limites du possible. Par conséquent, ce qu'il nous faudrait surtout connaître, c'est ce qu'on pourrait appeler « *les tendances rythmiques* » *de notre esprit.*

Nous avons essayé de les découvrir par l'observation et l'expérimentation. Une première tendance est celle qui nous conduit à attribuer une valeur théorique constante aux intervalles brefs, dans une même correspondant, et à calculer en fonction de ceux-ci celle des intervalles d'arrêt. Elle a déjà été notée et nous en reparlerons à propos de la vitesse des correspondants. *Une autre tendance nous fait donner à chaque intervalle d'arrêt, dans les limites où le sens le permet, une durée telle que la symétrie des mesures soit aussi régulière que possible.* L'existence de cette dernière tendance peut être mise en évidence par une méthode d'expérimentation que j'appellerai « *méthode du métronome* ».

On débitera très naturellement les phrases d'un texte littéraire devant un métronome en activité, dant on aura au préalable réglé le mouvement : le début de chaque intervalle bref et celui de chaque intervalle d'arrêt devront toujours coïncider avec un bruit du métronome ; mais l'intervalle bref aura exactement la durée d'un intervalle entre deux bruits successifs, c'est-à-dire d'un temps premier, tandis que l'intervalle d'arrêt aura *celle que lui accordera spontanément l'esprit.* Les bruits du métronome pourront être remplacés par des coups de baguette frappés sur une table. Voici quelques phrases analysées par cette méthode ; les chiffres indiquent la durée totale de chaque mesure calculée en temps premiers.

A. VERS.

1. Je *vois* votre cha*grin,* et *que,* par modes*tie,*
2. *Vous* ne vous mettez *point,* Mon*sieur,* de la par*tie*...

MOLIÈRE : *Femmes savantes,* 1353, 4.

1. $6 + 4 + 6 + 6 = 22$
2. $6 + 4 + 6 + 6 = 22$

1. La bal*lade,* à mon *goût,* est une *cho*se *fade.*
2. Ce n'en est *plus* la *mode ;* elle *sent* son vieux *temps.*

IBID : 1006, 7.

1. $4 + 6 + 2 + 6 = 18$
2. $4 + 4 + 4 + 6 = 18$

D'a*bord,* ceci n'est *point* le *vin* d'un méchant *homme.*

V. HUGO : *Ruy Blas,* IV, 2.

$6 + 4 + 6 + 6$

1. « Chaque *heu*re fait sa *plaie,* et la der*nière* a*chève* ! »
2. *Oui,* c'est bien *vrai,* la *vie* est un com*bat* sans *trève*...

TH. GAUTIER : *Poésies,* Espana.

1. $4 + 6 + 4 + 6 = 20$
2. $4 + 4 + 8 + 4 + 2 = 22$

B. PROSE.

1. Ce*lui* qui *rè*gne dans les *cieux,*
2. et de *qui* re*lèvent* tous les em*pires,*
3. à qui *seul* appar*tient* la *gloire,*
4. la majes*té* et l'indépen*dance,*
5. est aussi le *seul* qui se glori*fie*
6. de faire la *loi* aux *rois,*
7. et de leur do*nner,* quand il lui *plaît,*
8. de *grandes* et de ter*ri*bles le*çons.*

BOSSUET : *Or. fun. de Henriette de France.*

1. $4 + 4 + 8 = 16$
2. $4 + 4 + 8 = 16$
3. $4 + 4 + 8 = 16$
4. $8 + 8 = 16$
5. $6 + 10 = 16$
6. $4 + 8 = 12$
7. $8 + 8 = 16$
8. $6 + 4 + 8 = 18$

1. le *ciel* était *pur,*
2. l'air *calme* et *serein ;*
3. l'*éclat* mour*ant* du *jour*
4. tempé*rait* l'hor*reur* des *ténèbres*...

VOLNEY : *Les Ruines* (Ruines de Palmyre).

1.	4 + 6 = 10
2.	4 + 6 = 10
3.	4 + 4 + 6 = 14
4.	4 + 4 + 6 = 14

1. Alcy*on* gémi*ssait* douce*ment* sur son *nid,*
2. et le *vent* de la *nuit* appor*tait* à Cymodo*cée*
3. les par*fums* du dic*tame* et la voix loin*taine* de Nep*tune*...

CHATEAUBRIAND : *Martyrs*.

1.	4 + 4 + 4 + 6 = 18
2.	4 + 4 + 6 + 6 = 20
3.	4 + 6 + 4 + 6 = 20

La « méthode du métronome » met en lumière les points suivants :

1. L'esprit cherche à obtenir *le meilleur équilibre des mesures aussi bien dans la prose que dans les vers.*

2. Cet équilibre *n'est pas nécessairement atteint par l'uniformité du mètre.* Mais il est réalisé par une prédominance très nette de la régularité sur l'irrégularité.

3. Toute mesure *n'a pas nécessairement une correspondante.*

4. L'homéochronisme *proportionnel* des mesures correspondantes est employé là où l'isochronisme est irréalisable.

5. Le mètre *pair* est préféré en général à l'impair.

6. L'apparition d'une mesure *dépend de l'apparition d'une syllabe forte.* Sa constitution dépend d'abord du nombre de ses syllabes faibles, chacune valant en théorie une unité, et de l'importance logique de son intervalle d'arrêt. Elle dépend aussi de la possibilité qui s'offre, dans ces conditions, de la conformer à tel ou tel type, pour obtenir un équilibre satisfaisant.

Notre théorie de la correspondance libre des mesures se trouve ainsi vérifiée.

*
* *

A côté de l'homéochronisme des mesures, il existe un **homéochronisme des correspondants.**

Certains métriciens n'y attachent aucune importance, et le considèrent comme accidentel. « Que dans certaines circonstances, écrit M. Lote (1), l'effet produit sur nous soit celui de l'isochronisme, cela ne peut être nié ... » ; mais « l'isochronisme n'a point de part au sentiment que nous avons du rythme (il suffit d'écouter la déclamation d'un comédien pour le reconnaître). »

Sully-Prudhomme admet en principe un rapport constant de durée, non seulement entre les vers correspondants, mais encore entre les hémistiches des vers césurés : les durées respectives des vers correspondants et celles des hémistiches sont entre elles dans le même rapport que le nombre respectif des syllabes dont ils sont composés (2). M. Becq de Fouquières soutient la même thèse. R. de la Grasserie critique, non point cette thèse, mais le raisonnement par lequel M. Becq de Fouquières essaie de la prouver. Il en propose lui-même un autre qui n'est pas non plus à l'abri de toute critique (3) : « Le temps total du vers ne varie pas, écrit-il ; il en résulte seulement que les syllabes toniques, si elles sont nombreuses, abrégeront leur durée ». « Dans l'alexandrin français, la durée des deux hémistiches est égale ; de même dans le décasyllabe de la formule 5 + 5 ; au contraire, dans le décasyllabe de la formule 4 + 6, le rapport n'est que proportionnel. »

Selon nous, il y a quelque exagération dans les deux opinions. De même qu'il existe une symétrie libre des

---

(1) t. I, p. 124, 126, 128, 131. — II. p. 698.

(2) v. Pierre de Barneville : *op. cit.* p. 89.

(3) *Principes scient. de la Vers. fr.* : p. 98, 142 sq., 301, etc.

mesures, dans la prose comme dans les vers, il existe une symétrie libre des correspondants. *Les correspondants ne sont pas tous isochrones en théorie : ils le sont lorsqu'ils sont semblablement organisés.*

Je ne suis arrivé à cette affirmation qu'après de longues recherches : c'est l'observation et non le raisonnement *a priori* qui m'y a conduit.

Les correspondants sont, comme les pieds métriques, des groupes naturels de phonèmes que l'esprit considère de la première lettre à la dernière, et dont il perçoit « grosso modo » le *volume temporel.* D'autre part, ils présentent un *intervalle* dont les limites sont nettes, (appelons-le « *grand intervalle* »), entre le début de la première voyelle et celui de la dernière. De là deux symétries distinctes, bien que connexes, qui, comme on va le voir par quelques exemples, apparaissent sur les tracés.

I. Volume temporel des correspondants.

TRACES de M. LOTE (vol. III) :

p. 45. 1. Si tout est découvert, Auguste a su pourvoir
2. A ne te laisser point ta fuite en ton pouvoir.

CORNEILLE : *Cinna,* I, 4.

C.	1.	293	I.	1.	303	J.	1.	311
	2.	281		2.	284		2.	215

p. 111. 1. Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
2. Et ta voix, toutes deux, m'allaient au cœur ensemble.
3. Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
4. Et j'aurais bien voulu mourir à ce moment.

V. HUGO : *Hernani,* V, 3.

A.	1.	370	R.	1.	339
	2.	433		2.	417
	3.	463		3.	369
	3.	438		4.	392

MES TRACES (appareil de M. l'abbé Rousselot) :

1. Pour vivre et pour sentir l'homme a besoin de pleurs.
2. La joie a pour symbole une plante brisée,
3. Humide encor de pluie et couverte de fleurs.

a)	1.	463	b)	1.	519
	2.	408		2.	544
	3.	442		3.	497

1. Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ;
2. Les astres émaillaient le ciel profond et sombre.

A.		B.		C.	
1.	398	1.	414	1.	409,5
2.	455	2.	500	2.	436

1. Ce n'était pas encore la nuit,
2. c'était seulement l'absence du jour.
3. L'air était doux comme le lait et le miel,
4. et l'on sentait à le respirer
5. un charme inexprimable.

	A.	B.
1.	217	226
2.	227	366
3.	334	529
4.	222	291
5.	229	245

1. Le méchant se craint et se fuit.
2. Il s'égaie en se jetant hors de lui-même ;
3. il tourne autour de lui des yeux inquiets
4. et cherche un objet qui l'amuse.

	A.	B.	C.	D.	E.
1.	288	266	341	297	360
2.	335	371	392	387	385
3.	312	325	323	383	406
4.	275	248	272	241	243,5

II. Grands intervalles.

TRACES DE M. LANDRY :

1. Celui qui met un frein à la fureur des flots
2. Sait aussi des méchants arrêter les complots.
3. Soumis avec respect à sa volonté sainte,
4. Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

	M. Landry (p. 317)	P. Mounet (p. 336)
1.	385	342
2.	349	321
3.	314	284
4.	400	349

	Mounet-Sully (p. 358)	M. Abel Bonnard (p. 370)
1.	375	355
2.	366	394
3.	329	342
4.	540	408

1. Celui qui règne dans les cieux,
2. et de qui relèvent tous les empires,
3. à qui seul appartient la gloire,
4. la majesté et l'indépendance,

5. est aussi le seul qui se glorifie
6. de faire la loi aux rois,
7. et de leur donner, quand il lui plaît,
8. de grandes et de terribles leçons.

M. Landry (p. 316) :

1.	174	5.	231
2.	197	6.	189
3.	192	7.	210
4.	216	8.	276

MES TRACES (appareil de M. l'abbé Rousselot).

1. Pour vivre et pour sentir l'homme a besoin de pleurs ;
2. La joie a pour symbole une plante brisée
3. Humide encore de pluie et couverte de fleurs.

a)		b)
1.	417	472
2.	350	482
3.	370	446

1. Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth ;
2. Des astres émaillaient le ciel profond et sombre...

A.		B.	C.
1.	355	426	369,5
2.	381	437	434,5

1. Ce n'était pas encor la nuit,
2. c'était seulement l'absence du jour.
3. L'air était doux comme le lait et le miel,
4. et l'on sentait à le respirer
5. un charme inexprimable.

A.		B.
1.	192	203
2.	217	311
3.	227	454
4.	203	286
5.	199	203

1. Le méchant se craint et se fuit.
2. Il s'égaie en se jetant hors de lui-même,
3. il tourne autour de lui des yeux inquiets
4. et cherche un objet qui l'amuse.

A.		B.	C.	D.	E.
1.	254	233	290	262	324
2.	293	258	344	286	276
3.	280	272	288	352	440
4.	225	213	218	190	209,5

Mon petit appareil m'a révélé l'isochronisme « objectif » des « grands intervalles » dans une foule d'expériences. Je citerai seulement quelques chiffres.

Dans les trois vers de Musset qu'on vient de lire, ces intervalles ont duré 575, 425 et 425 cs ; dans les deux vers de V. Hugo, 462,5 ; dans les trois premières lignes du passage de Chateaubriand, 300 cs ; dans la seconde et la troisième lignes du passage de Rousseau : 325. J'en ai noté ainsi la durée dans les phrases suivantes :

Ne les raillez *pas*, cama*rade* ; 175
Saluez plu*tôt* chapeau *bas* 175
Ces A*chil*les d'une H*iade* 175
Qu'Ho*mè*re n'inventerait *pas*. 175

TH. GAUTIER : *Emaux et Camées ; Vieux de la Vieille.*

là, le bruit des *vagues* et l'agita*tion* de *l'eau*, 475
fixant mes *sens* et cha*ssant* de mon *âme* toute agita*tion*., 475 175 300
la plon*geaient* dans une rêve*rie* déli*cieuse* . 300

J.-J. ROUSSEAU : *Rêveries d'un Prom. Sol.* (V).

Le retrou*ssis* de leur feu*illage* 262,5
faisait pa*raî*tre chaque es*pèce* 262,5
de deux *verts* diff*érents*. 187,5

BERNARDIN DE ST-PIERRE : *Harmonies de la Nat.*, livre II.

Il y a certainement d'autres intervalles entre lesquels l'esprit aperçoit des symétries. Il compare sans doute ceux qui vont de la dernière voyelle tonique d'un correspondant à la dernière voyelle tonique du suivant. Il n'est pas rare qu'ils soient isochrones ou à peu près isochrones d'après les tracés. J'en ai remarqué notamment la durée dans ce texte de Michelet :

Le peuple n'a jamais pu se persuader
que ce fleuve ne fût qu'un fleuve, 400
mais une chose fantastique ; 400
il a bien vu 325
que la violence du Rhône était de la colère, 400
et reconnu les convulsions d'un monstre 400
dans ses gouffres tourbillonnants. 400

Notre France : La Provence.

Par contre, ceux qui vont de la première « voyelle forte » à la dernière, et ceux qui vont de la première

« voyelle forte » à la première du prochain correspondant n'ont en général, d'après les tracés, qu'un homéochronisme assez vague :

Il est vrai que l'isochronisme dont la rythmique doit tenir compte n'est pas nécessairement celui que révèlent les tracés ; c'est celui qui est *perçu* par l'esprit, alors même qu'il n'apparaît pas sur les tracés. D'autre part, ce n'est pas celui qu'on observe de temps à autre dans la pratique : c'est celui *qui joue un rôle constant dans la théorie.*

Pour que deux groupes de mots *paraissent* isochrones à l'esprit, il faut non seulement qu'ils aient à peu près la même durée, mais encore qu'il ait de bonnes raisons pour les comparer et pour les considérer comme correspondants au point de vue temporel. Or il a de bonnes raisons pour le faire, s'ils sont déjà correspondants au point de vue du syllabisme et au point de vue du nombre des accents rythmiques, des pieds rythmiques et des mesures. Ces deux groupes seront d'ailleurs isochrones ou à peu près isochrones *théoriquement* en vertu de la *loi* suivante : Dans le *français littéraire, deux groupes de mots sont théoriquement isochrones ou à peu près isochrones lorsqu'ils se correspondent exactement au point de vue du nombre des syllabes et au point de vue du nombre des accents dythmiques.* Cette loi, qui s'applique aux groupes tout entiers, s'applique également à leurs « grands intervalles ».

Nous avons vu que dans de tels groupes, la durée totale des intervalles brefs était la même en théorie : il en résulte déjà une certaine symétrie d'ordre temporel. Mais pour que leurs « grands intervalles » soient parfaitement isochrones, il faut en outre que la somme des intervalles d'arrêt soit égale dans les deux groupes.

Cette condition n'est pas toujours réalisable exactement, puisque l'intervalle d'arrêt a une durée théorique variable, dépendant à la fois du sens et du rythme des mesures. Toutefois elle est, en général, réalisée d'une manière suffi-

sante pour que les deux « grands intervalles » et, du même coup, les groupes tout entiers semblent isochrones.

Cette apparence n'est même pas détruite par certaines *irrégularités* inévitables ou voulues, notamment par une légère accélération ou un léger ralentissement du « tempo » ou par une « pause d'expression ».

Souvent une pause d'expression altère ou brise le rythme Mais nous sentons bien qu'elle n'est pas rythmique ; et derrière la déformation du rythme nous en devinons le dessin normal ; c'est même le contraste que nous sentons entre eux qui permet à l'irrégularité expressive de produire tout son effet.

De même lorsque deux « grands intervalles » contiennent le même nombre de temps premiers, ils ne cessent pas de nous paraître isochrones si le temps premier de l'un est légèrement supérieur ou inférieur à celui de l'autre. C'est ce qui arrive, par exemple, lorsque le premier correspondant d'une série, (phénomène que j'ai souvent constaté), est dit plus lentement que les autres.

La loi que nous venons d'énoncer peut être vérifiée par notre « *méthode du métronome* ». Voici des phrases dont nous avons analysé les « grands intervalles » en y ayant recours ; la durée de chaque anacruse et celle de chaque mesure est calculée en temps premiers.

I. VERS.

1. La ballade, à mon goût, est une chose fade.
2. Ce n'en est plus la mode ; elle sent son vieux temps.

MOLIÈRE : *Femmes Sav.* 1006, 7.

1. $2 + 4 + 6 + 2 = 14$
2. $3 + 4 + 4 + 4 = 15$

1. Je vois votre chagrin, et que, par modestie,
2. Vous ne vous mettez point, Monsieur, de la partie...

IBID : 1353, 4.

1. $1 + 6 + 4 + 6 = 17$
2. $6 + 4 + 6 = 16$

1\. « Chaque heure fait sa plaie, et la dernière achève ! »
2\. Oui, c'est bien vrai, la vie est un combat sans trêve...

TH. GAUTIER : *Poésies,* Espana.

1\. 1 + 4 + 6 + 4 = 15
2\. 4 + 4 + 8 = 16

1\. Celui qui met un frein à la fureur des flots
2\. Sait aussi des méchants arrêter les complots.
3\. Soumis avec respect à ta volonté sainte,
4\. Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre cainte.

RACINE : *Athalie.*

1\. 1 + 6 + 6 + 4 = 15
2\. 2 + 4 + 4 + 4 = 14
3\. 1 + 6 + 4 + 4 = 15
4\. 2 + 4 + 6 + 4 = 16

II. PROSE.

1\. Celui qui règne dans les cieux,
2\. et de qui relèvent tous les empires,
3\. à qui seul appartient la gloire,
4\. la majesté et l'indépendance,
5\. est aussi le seul qui se glorifie
6\. de faire la lois aux rois,
7\. et de leur donner, quand il lui plaît,
8 de grandes et de terribles leçons.

BOSSUET : *Or. fun. de Henriette de Fr.*

1\. 1 + 4 + 4 = 9
2\. 2 + 4 + 4 = 10
3\. 2 + 4 + 4 = 10
4\. 3 + 8 = 11
5\. 4 + 6 = 10
6\. 4 + 4 = 8
7\. 4 + 8 = 12
8\. 1 + 6 + 4 = 11

1\. C'est elle qui nous entretient et qui nous nourrit,
2\. qui adoucit toutes les amertumes de la vie ;
3\. et souvent nous quitterions des biens effectifs
4\. plutôt que de renoncer à nos espérances.

BOSSUET : *Pan de St-Bernard.*

1\. 1 + 6 + 6 = 13
2\. 3 + 6 + 4 = 13
3\. 2 + 6 + 6 = 14
4\. 1 + 6 + 6 = 13

1. Alcyon gémissait doucement sur son nid,
2. et le vent de la nuit apportait à Cymodocée
3. les parfums du dictame et la voix lointaine de Neptune...

CHATEAUBRIAND : *Les Martyrs.*

1. $2 + 4 + 4 + 4 = 14$
2. $2 + 4 + 4 + 6 = 16$
3. $2 + 4 + 6 + 4 = 16$

Il nous paraît évident que, dans la prose comme dans les vers, notre esprit cherche à réaliser le mieux possible l'homéochronisme des correspondants en même temps que celui des mesures. Seulement il ne les poursuit pas de la même manière. C'est surtout en donnant à deux groupes de mots une organisation syllabique et accentuelle semblable, que nous leur donnons une durée semblable.

* * *

Ne leur donnons-nous pas, du même coup, une *vitesse* semblable ? C'est ce qu'il nous faudra maintenant rechercher, d'autant plus que la question de la vitesse est controversée comme celle de l'isochronisme des correspondants.

Mais avant de comparer les théories soutenues à ce sujet, il est bon de faire une distinction importante, celle de la vitesse « *latente* » et en quelque sorte « organique » d'un groupe de mots ou de syllabes, et de la vitesse « *effective* », réalisée par la diction. La constitution rythmique de chaque groupe lui confère une certaine aptitude à exprimer une plus ou moins grande vitesse : mais il ne l'exprimera que si le sens permet au diseur d'en tirer parti.

C'est de la vitesse *latente* des différents vers français que M. Becq de Fouquières essaie de rendre compte dans son Traité de Versification française. Si l'on appelle t, dit-il, le temps, c'est-à-dire la durée d'un vers, et s le nombre de ses syllabes, sa vitesse sera représentée par le rapport de s à t. Or M. Becq de Fouquières admet que la

durée de chaque espèce de vers peut être calculée *a priori* en « unités de temps ». Prenant pour type du vers français, notre alexandrin tétramètre, auquel il attribue 24 unités, il prend pour type de la mesure celle de ce vers, c'est-à-dire la mesure de 6 unités. Il arrive ainsi à affirmer que tel vers a tant d'unités de vitesse. Le plus lent est le pentasyllabe dimètre, qui en a 30 ; le plus rapide est le décasyllabe dimètre, qui en a 60. Pour obtenir le nombre d'unités de vitesse, il faut multiplier le nombre de syllabes par 3 dans les tétramètres, par 4 dans les trimètres, par 6 dans les dimètres, et par 12 dans les monomètres. Si le nombre des syllabes dans une mesure est trop grand, la tonique s'abrège, et il en résulte pour cette mesure une certaine accélération.

R. de la Grasserie juge, non sans raison, ce calcul arbitraire (1). Mais il croit, comme M. Becq de Fouquières que la vitesse « est le rapport entre le temps et le nombre des syllabes. Le vers est en effet plus rapide quand, pour le même temps donné ou pour la même fraction de temps, le nombre des syllabes augmente. » « Par exemple, dans le vers français alexandrin dimètre, chaque hémistiche renferme le même nombre de syllabes, 6. Mais chaque hémistiche se divise à son tour, en 2 pieds : chacun de ces pieds a une égale durée, mais ne contient pas un nombre uniforme de syllabes ; l'un peut en contenir 5, tandis que l'autre n'en renferme qu'une. Hé bien, dans le pied qui contient 5 syllabes, le mouvement est plus rapide que dans celui qui n'en contient qu'une. » Si dans une mesure le nombre des syllabes est trop grand, une accélération s'y produit bien, comme le dit M. Becq de Fouquières : mais elle n'intéresse pas la tonique ; « ce sont les atones qui se précipitent ».

M. Grammont soutient la même thèse que R. de la Grasserie. Il parle surtout de la vitesse des mesures, ex-

(1) *Principes scient. de Versific. fr.*, p. 131 sq. et 379 sq.

primable, selon lui, par le rapport du nombre de leurs syllabes à leur durée. Comme les mesures d'un même vers doivent être isochronee, elle sera directement proportionnelle au nombre des syllabes.

Voilà à coup sûr une théorie simple et claire. Mais n'est-elle pas trop simple et un peu inexacte ? Tout d'abord, nous avons déjà dit que nous n'admettions pas, *en théorie,* dans un correspondant, l'isochronisme obligatoire de toutes les mesures : ce qui enlève déjà à la thèse un de ses principes. Un autre principe nous paraît tout aussi discutable : la durée *théorique* des brèves serait variable, et, dans chaque mesure, dépendrait de leur nombre ; l'observation permettrait de le vérifier. — Sans doute, dans la pratique, il se produit, non toujours, mais souvent, une certaine accélération des brèves lorsque leur nombre augmente. Mais cette accélération est très légère et n'est pas égale, tant s'en faut, à l'augmentation de ce nombre. De plus, elle se produit dans des cas où elle ne saurait entraîner en aucune façon l'isochronisme même approximatif de deux mesures. Enfin, elle n'est pas assez grande pour qu'un groupe de deux brèves nous paraisse égal à une seule brève ou un groupe de cinq à un groupe de trois. Cette vérité paraîtra plus évidente encore si l'on songe qu'en vertu d'une loi psychologique, plus un intervalle de temps contient de phénomènes semblables (par exemple de sons perçus) et plus nous nous en exagérons l'étendue.

C'est peut-être tout simplement par l'effet de cette loi, qu'inconsciemment nous augmentons la vitesse des brèves lorsqu'on augmente le nombre. Mais à cette raison il faut joindre la suivante. Les intervalles d'arrêt permettent à toutes les parties de notre organisme qui participent au travail de la phonation des repos plus ou moins importants : c'est pourquoi, plus nous avons de phonèmes à prononcer avant d'y parvenir, plus nous nous hâtons, et lorsque nous y sommes parvenus, plus nous éprouvons le

besoin de les prolonger. — Les variations «objectives » de la valeur des brèves s'expliquent donc par les conditions en quelque sorte, *matérielles* de la diction, et non par la constitution *théorique* de la mesure.

D'ailleurs, si l'on donne aux brèves une valeur uniforme, on ne nuit en aucune façon au rythme des pieds métriques ni à celui des mesures : on les rend au contraire beaucoup plus réguliers ; ce qui confirme une fois de plus notre principe de l'isochronishe théorique des brèves et en même temps, des intervalles brefs. La symétrie des brèves, semblables en tant qu'inaccentuées, et sensiblement isochrones au regard de l'esprit, est régularisée dans le rythme théorique, parce qu'elle y est régularisable.

Pour évaluer la vitesse d'un groupe de mots, il faudra, par conséquent, compter *la durée totale de ses intervalles brefs,* chacun valant un temps premier, et, d'autre part, *celle de ses intervalles d'arrêt,* calculée également en temps premiers. *Le rapport des deux durées exprimera la vitesse théorique du groupe.* Un tel calcul sera facilité par la « *méthode du métronome* ». Voici, par exemple, la durée totale des intervalles brefs et celle des intervalles d'arrêt dans quelques correspondants :

A ces mots, sur un arbre il grimpa bel et bien.

La Fontaine : IX, 14.

intervalles brefs : 8 temps. intervalles d'arrêt : 6.

Siffle, souffle, tempête, et brise en son passage...

La Fontaine : VI, 3.

intervales brefs : 7. intervalles d'arrêt : 4.

l'éclat mourant du jour...

Volney : *Les Ruines* (Palmyre).

intervalles brefs : 3. intervalles d'arrêt : 6.

1. Galopant jusqu'à la première marche du perron,
2. elle s'y arrêtait court...

Flaubert : *Mme Bovary* (La Noce Normande).

1. int. brefs : 10 int. d'arrêt : 4.
2. int. brefs : 5 int. d'arrêt : 0.

1. une cigogne prit son vol en claquant du bec
2. et disparut du côté de la montagne.

E. GEBHART : *D'Ulysse à Panurge*, I.

1. int. brefs : 9 — int. d'arrêt : 3.
2. int. brefs : 8 — int. d'arrêt : 3.

D'après ce qui précède les symétries théoriques de vitesse entre les correspondants *dépendent de la constitution même de ceux-ci*, c'est-à-dire non seulement des symétries que nous avons étudiées dans les chapitres précédents, mais encore de celles que nous venons d'examiner dans ce chapitre. Elles sont toutes d'accord entre elles, parce qu'elles sont toutes d'accord avec le sens.

*
* *

Maintenant que nous avons passé en revue les principales symétries rythmiques, nous sommes à même de comprendre **l'usage que doivent en faire nos écrivains.** Ils n'auront pas de peine à appliquer la première règle de la symétrie, celle de la *variété*. Toutes les symétries du rythme littéraire sont faciles à varier, parce qu'elles sont toutes libres, qu'il s'agisse des syllabes faibles et fortes, des pieds métriques, des mesures ou des correspondants.

Il ne leur sera pas non plus malaisé de les *organiser* d'une manière *simple et claire*, puisqu'une harmonie naturelle les unit déjà entre elles et aux symétries des autres ordres. Ils en régulariseront le jeu, plus ou moins, selon les cas.

Ils devront, en effet, *les approprier au sens et au genre du développement*, et discerner quel degré de régularité et d'élégance ceux-ci peuvent admettre. L'isochronisme des syllabes faibles et celui des fortes sont communs à tous les textes littéraires et ne réclameront de leur part aucune attention spéciale. De même, dans un correspondant qui possède plusieurs accents rythmiques, la disposition de ces accents, celle des pieds métriques et celle des mesures

présentent toujours quelque symétrie naturelle. Mais elles pourront, s'ils le désirent être modifiées : par exemple, une dyade d'accents fera pendant à une autre, tel pied d'un certain genre à tel autre du même genre, telle mesure à telle autre du même type. Enfin le rythme aura encore un caractère plus recherché, s'il est organisé d'une manière plus ou moins semblable dans deux ou plusieurs correspondants. Cette similitude d'organisation poussée jusqu'à un certain point, entraînera, comme nous l'avons vu, l'isochronisme des correspondants.

La concordance des symétries rythmiques avec les autres, déjà assurée par la nature, pourra aussi être plus ou moins *accusée* par l'art. Rien de remarquable dans la coïncidence des pieds métriques avec des divisions logiques et syllabiques, puisqu'elle est ordinaire. Mais la constitution semblable, au point de vue du rythme, de deux groupes de mots déjà semblables à d'autres points de vue, notamment quant au syllabisme, aura quelque chose d'artistique et de frappant :

> Par delà — l'escalier — des roi — des Cordillères,
> Par delà — les brouillards — hantés — des aigles noirs, etc.
>
> LECONTE DE LISLE : *Poèmes barbares* ; *Le Sommeil du Condor.*

> Le ciel — était pur,
> l'air calme — et serein.
>
> VOLNEY : *Les Ruines ; Palmyre.*

De tels effets sont très agréables et plus ou moins recherchés par tous nos écrivains. Mais il ne faut pas en abuser. Il est vrai que l'abus des symétries rythmiques n'est guère à redouter, parce qu'*elles sont très peu « voyantes »* et qu'elles auraient peu de chances d'être aperçues si elles n'étaient pas unies à d'autres. On n'en saurait dire autant des symétries « *phoniques* », avec lesquelles elles sont généralement associées.

CHAPITRE VII

Les symétries phoniques

Les consonnes, voyelles et diphtongues qui composent le français littéraire, peuvent se ressembler plus ou moins quant à leur nature et occuper des places semblables : de là des *symétries phoniques*.

L'homéothèse de deux phonèmes ou de deux groupes de phonèmes présente des aspects variés. Leurs places sont tantôt contiguës, tantôt voisines, tantôt identiques dans deux divisions syllabiques différentes, tantôt opposées. En outre, elles sont plus ou moins remarquables : elles sont mises plus ou moins en relief par le jeu des pauses et par celui des accents mélodiques, dynamiques et surtout temporels. Les plus remarquables sont les syllabes « rythmiques », et, parmi celles-ci, les finales des correspondants.

D'autre part, *l'homophonie* de deux syllabes est tantôt exacte, tantôt approximative, tantôt partielle et tantôt complète. Pour s'en rendre compte, il est utile de consulter une **classification rationnelle des sons** de notre langage.

Nous possédons aujourd'hui une telle classification, grâce aux travaux de plusieurs phonéticiens, notamment de M. l'abbé Rousselot. Pour les **voyelles,** elle est à la fois

physique, physiologique et psychologique (1). Nous inscrirons d'après M. l'abbé Rousselot et M. Lote le nombre des *vibrations simples* d'où résulte le *timbre* de chaque voyelle ou diphtongue (2).

1.	ou	fermé :	455	10.	ai (é)	moyen :	2192
2.	»	moyen :	684	11.	a	ouvert :	2280
3.	o	fermé :	912	12.	ai	ouvert :	2736
4.	»	moyen :	1368	13.	œ	fermé :	3364
5.	»	ouvert :	1596	14.	ai	fermé :	3648
6.	œ (eu)	ouvert :	1650	15.	u	moyen :	3900
7.	a	fermé :	1824	16.	u	fermé :	4768
8.	»	moyen :	2052	17.	i	moyen :	5472
9.	œ	moyen :	2138	18.	i	fermé :	7396

Les voyelles « nasalisées » possèdent deux notes caractéristiques ; L'une est à peu près celle d'une voyelle « orale » :

on	:	1380
an ou en	:	1836
in	:	2696
un ou eun	:	2704

L'autre est une résonance grave, non déterminée encore, et qui s'accorde avec la cavité du nez (3).

On aperçoit, à la lumière de la phonétique expérimentale, divers liens de parenté entre les voyelles. Elles forment même plusieurs séries ou « gammes » curieuses.

Première série :	1.	ou fermé :		455
	3.	o » :	456 × 2 =	912
	13.	œ » :	456 × 4 =	1824
	14.	ai » :	456 × 8 =	3648
	18.	i » :	456 × 16 =	7396
Seconde série :	1.	ou fermé :		455
	4.	o moyen :	456 × 3 =	1368
	12.	ai ouvert :	456 × 6 =	2736
	17.	i moyen :	456 × 12 =	5472

---

(1) cf. Les ouvrages de M. l'abbé ROUSSELOT, de M. ROUDET, de M. LOTE, de M. GRAMMONT, etc.

(2) Nous appellerons voyelles les diphtongues elles-mêmes.

(3) cf. Lote : vol. II, p. 427.

Troisième série :	2.	ou moyen :	684
	4.	o moyen :	684 × 2 = 1368
	12.	ai ouvert :	684 × 4 = 2736
	17.	i moyen :	684 × 8 = 5472
Quatrième série :		o ouvert :	1596
		ai moyen :	1596 × 2 = 2192
Cinquième série :		ou fermé :	228 × 2 = 456 (à peu près)
		ou moyen :	228 × 3 = 684
		o fermé :	228 × 4 = 912
		o moyen :	228 × 6 = 1368
		o ouvert :	228 × 7 = 1596
		a fermé :	228 × 8 = 1824
		a moyen :	228 × 9 = 2052
		a ouvert :	228 × 10 = 2280
		ai ouvert :	228 × 12 = 2736
		ai fermé :	228 × 16 = 3648
		i moyen :	228 × 24 = 5472
		i fermé :	228 × 32 = 7396

Plusieurs sons restent en dehors de ces gammes. Ils ne sont pourtant pas sans relations physiques avec les précédents. D'abord, s'ils n'ont pas, comme les autres, un nombre de vibrations *doubles* divisible à la fois par trois et par 2, ils en ont en tous cas un nombre divisible par 2. Ensuite celui de leurs vibrations *simples* est *approximativement* un multiple de 228.

œ ouvert :	1650	(or 228 × 7 = 1596, soit 1650 — 54)
œ moyen :	2138	(or 228 × 9 = 2052, soit 2138 — 86)
ai moyen :	2192	(or 228 × 10 = 2280, soit 2192 + 88)
œ fermé :	3364	(or 228 × 15 = 3420, soit 3364 + 56)
u moyen :	3900	(or 228 × 17 = 3876, soit 3900 — 24)
u fermé :	4768	(or 228 × 21 = 4788, soit 4768 + 20)

Les élévations et abaissements du timbre des voyelles, ou, si l'on préfère, du *ton* ou du *niveau* vocalique, constituent ce que nous appellerons *la marche du timbre*. Il y a une marche du timbre, comme il y a une marche de la mélodie, de l'énergie et de la durée.

A en juger par les chiffres, les sons d'une même gamme doivent s'accorder fort bien entre eux, et, lorsqu'ils s'as-

semblent, former des combinaisons harmonieuses. De fait, certains groupes de mots dont les voyelles appartiennent toutes ou presque toutes à une même série sont une caresse pour l'oreille :

> L'air était doux comme le lait et le miel...
>
> CHATEAUBRIAND : *Les Martyrs.*

Toutefois, les voyelles qui n'entrent dans aucune gamme ne déparent point les phrases où elles se trouvent, et l'on se rend compte que tous les éléments vocaliques de notre langage sont faits pour sonner ensemble, comme les clochettes des troupeaux dans certains pays.

D'ailleurs si notre esprit distingue chacun d'eux de tous les autres, il découvre, des liens de parenté même entre ceux que nous n'avons pas rangés dans une même classe. Les voyelles nasalisées, par exemple, ont toutes un air de famille, en même temps que chacune d'elles se rapproche de la voyelle orale correspondante. Une voyelle fermée rappelle la même voyelle ouverte ou moyenne ; mais elle rappelle aussi les autres voyelles fermées. Enfin deux voyelles qui ont à peu près la même *clarté,* qui sont toutes deux soit aiguës ou perçantes, soit sourdes ou obscures, soit d'une sonorité moyenne, ont par la même un aspect analogue.

Pour classer les **consonnes,** on est obligé de s'en rapporter presque uniquement à l'observation physiologique et psychologique. Deux d'entre elles peuvent se ressembler plus ou moins à divers points de vue. Par exemple, *p, b, v, f, m,* se ressemblent entre elles en tant que *labiales ; t, d, n,* en tant que *dentales ; k, g,* en tant que *gutturales,* mais *p* et *b, t* et *d, g* et *k* sont toutes des *occlusives ;* en particulier *p, t, k,* sont des occlusives *sourdes* et *b, d, g,* des *sonores ; m* et *n* sont des *nasales,* et en même temps des *sonantes,* comme *gn, l, r, ; f* et *v* sont des dentales et en même temps des *spirantes,* comme les *sifflantes s* et *z* et les *chuintantes, ch* et *j.*

A embrasser d'un coup d'œil tout le champ des consonnes, on remarque qu'elles n'ont pas tous la même douceur. Les *continues* sont plus douces que les *explosives* ; et dans chacune de ces deux grandes catégories, on distingue une sorte de gamme de consonnes, de la plus dure à la plus douce.

∴

Les symétries phoniques sont facilement saisies, même par des esprits peu cultivés (1) : aussi est-il vraisemblable que toutes littératures en ont fait usage. Elles présentent, d'ailleurs, divers aspects.

Nous appellerons *systématiques* celles qui sont employées d'une manière constante et uniforme dans toute une suite de groupes syllabiques, et *libres* celles qui apparaissent par intermittence et par exception, pour produire certains effets.

Libres ou systématiques, elles concernent tantôt les *syllabes finales* de deux ou plusieurs groupes syllabiques, tantôt des syllabes diversement placées dans un même groupe ou dans plusieurs groupes successifs.

Dans ce dernier cas, le nom d'*allitération* leur conviendrait en général, à condition d'être défini : l'homophonie partielle ou totale de deux ou plusieurs syllabes, dont une au moins n'est pas la finale d'un membre syllabique. Il y aurait ainsi des allitérations *vocaliques, consonantiques* et *vocalo-consonantiques*.

L'allitération systématique n'est pas un mythe, comme semble le croire M. Riese (2). On en constate l'existence dans le vieux haut-allemand, le saxon, l'anglo-saxon, le scandinave, le francique, l'anglais ancien, l'armoricain et le

(1) Elles sont fréquentes dans les proverbes populaires.

(2) *De l'Allitération dans la langue française :* Halle, 1888.

gallois (1). Outre qu'elle était chez les peuples du nord un ornement et un moyen de faciliter la mémoire des textes, elle servait à relier étroitement certains groupes de mots, par exemple deux « petits vers » de manière à en former un « grand vers ». Souvent elle mettait en évidence certains radicaux et, par suite, certaines idées essentielles.

L'**allitération libre** est aussi un procédé de *mise en relief* et de *liaison,* en même temps qu'une *élégance.* Mais c'est surtout une combinaison de *sonorités expressives.* On la rencontre dans l'antiquité comme de nos jours, chez les peuples du midi comme chez ceux du nord, chez les poètes italiens et provençaux des temps modernes, comme chez les anciens écrivains indiens, grecs et romains. On la trouve dans notre littérature à toutes les époques : aussi citerons-nous de nombreux exemples de cette homophonie en étudiant les symétries phoniques des divers groupes de syllabes.

Ces symétries peuvent, en effet, avoir pour siège des groupes syllabiques plus ou moins importants.

Nous les considérerons d'abord dans les « **divisions élémentaires** », qui sont aussi des « groupes phoniques élémentaires, des espèces de pieds phoniques.

Ces groupes élémentaires n'ont pas été suffisamment étudiés. Chacun d'eux pris à part peut présenter une *symétrie intérieure* qui, alors même qu'elle n'est pas répétée, joue un rôle important dans l'harmonie du membre auquel il appartient. Voici quelques exemples de cette symétrie :

---

(1) cf. notamment : E. du Méril, *op. cit.* p. 6, 95, etc. ; R. de la Grasserie, *Essai de Rythmique comparée*, p. 49, etc. ; L. Havet, *op. cit.* p. 218.

I VERS.

La cigale, ayant chanté
a a an an
Tout l'été,
é é
Se trouva fort dépourvue
or our
Quand la bise fut venue..
a a eu u eu u

LA FONTAINE : I, 1.

Ma générosité doit répondre à la tienne...
ai ai ai a a

CORNEILLE : *Le Cid*, III, 4.

Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.
eu eu a a eu eu

IBID.

Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis.
eu eu eu eu eu

IBID.

Eensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé...
an an an an (an) a

RACINE : *Andromaque*, III, 8.

Tout l'univers est plein de sa magnificence.
a a i i

RACINE : *Athalie*, I, 4, 319.

Son ombre vers mon lit a paru se baisser...
on on a a

IBID, II, 5.

Et j'entends une voix qui me dit d'espérer.
an an i i ai ai ai

LAMARTINE : *Prem. Méd.*, La Prière.

Sous tous ces noms divers je crois en toi, Seigneur.
ou ou ai ai oi oi

IBID.

Le fleuve a son éclat, mais n'a plus son murmure...
eu eu a a u u

HARMONIES POÉT. : *L'Infini dans les Cieux.*

La vague des épis s'abaisse et se relève...
a a ai ai ai eu eu ai

IBID.

Là, semblable à la vague, une colline ondule...
a a a a a a

IBID.

Et Messa, la divine, agréable aux colombes...
ai ai i i a a o o o

A. DE MUSSET : *Nuit de Mai.*

II. PROSE.

Ces objets étaient répétés
ai ai ai ai ai ai ai

dans l'eau d'un étang
an an

avec l'ombrage d'un noyer
a a

qui servait de fond à la scène
ai ai a a

et derrière lequel
ai ai ai

on voyait se lever l'aurore.
o o eu eu o o

CHATEAUBRIAND : *Génie du Chr.*, I, livre V, ch. 5.

Quand la demoiselle,
a a a

avec son corsage bleu et ses ailes transparentes,
a o o a ai ai ai a a a

se repose sur la fleur du nénufar blanc,
eu eu r r u u a a

on croirait voir l'oiseau-mouche des Florides
oi oi

sur une rose de magnolia.
u u a a

IBID, I, livre V, ch. 10.

La lune se levait à ras des flots...
l l e e a a

G. FLAUBERT : *Salammbô.*

La campagne troyenne
a a a
s'endormait au grand silence de midi.
an an . i i

E. GEBHART : *D'Ulysse à Panurge*, I.

Lorsqu'un groupe phonique élémentaire se subdivise en deux ou trois couples de syllabes, il suffit que la MARCHE DU TIMBRE soit semblable ou opposée dans deux de ces couples, pour que cette disposition produise une symétrie. Chacun des hémistiches de ce vers de Louis Bouilhet présente une symétrie de cette nature : nous noterons d'après notre tableau *le numéro d'ordre* de chaque son vocalique :

Le grand ciel bleu — les environne (1).
9 7 — 12 13 14 7—17—4

Dans le premier hémistiche, la marche est décroissante, puis croissante ; dans le second elle est deux fois décroissante. C'est une élégance très voilée, mais qui n'est pas sans charme.

Deux ou plusieurs groupes phoniques peuvent aussi se ressembler à bien des égards, par la marche du timbre, par la présence ou l'abondance de tel phonème ou de telle classe de phonèmes, par un même contraste ou une même absence de contraste entre la partie « faible » et la partie forte du groupe : de là de nouvelles symétries.

La marche du timbre est decendante dans les deux derniers pieds métriques de ce vers :

Mais il me faut tout perdre et toujours par vos coups.
12 2 1 11 3 1

RACINE : *Andromaque,* I, 4, v. 280.

(1) *Festons et Astragales : Berceau.*

Elle est ascendante dans les deux derniers de cet autre vers d'Andromaque et de cette phrase du « *Génie du Christianisme* » :

N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire ?
9 9 12 9 9 17
IBID, V, 3, v. 1549.

une rose pendait au-dessus, tout humide...
3 9 15 2 16 17
CHATEAUBRIAND : *Gén. du Chr*, I, livre 5, ch. 5.

Elle est ascendante dans les deux derniers et ascendante-descendante dans les deux premiers de ce vers du Lutrin :

[les chanoines punis]
S'en retournent chez eux, éperdus et bénis.
7 9 1 9 14 13 10 12 15 10 14 18
BOILEAU : *Le Lutrin*, V, 248.

Les phonèmes communs à deux groupes phoniques élémentaires font partie tantôt de leurs syllabes atones tantôt de leurs *syllabes toniques* : ils ressortent davantage dans ce dernier cas.

I. VERS.

De colline en colline en vain portant ma vue...
colline colline v v
LAMARTINE : *L'Isolement*.

Les genêts, doucement balancés par la brise...
b b
Cette fleur toute d'or, de lumière et de soie,
r r r
En papillons posée au bout des brins menus...
p p p b b
FRANÇOIS FABIÉ : Les Genêts.

Comme l'herbe était fraîche à l'abri de vos tiges !
ai ai i i
IBID.

Je la vis me sourire, et crus avoir seize ans.
i i
PAUL ARÈNE : *Sonnet de Mars*.

II. PROSE.

Ces feux, rouges comme des foyers de fournaise,
f f f
se reflètent en longs sillons ondoyants sur la nappe de la mer,
comme les longues traînées de lueurs qu'y projette le globe de la lune.
l l l l l l l

LAMARTINE : *Confidences (La Tempête).*

ces deux corbeaux,
qui vont toujours volant lourdement au rivage...
v v an an v

MICHELET : *Hist. de Fr. ; Tableau de la France*

Là, elles célébraient leur triste et meurtrière orgie ;
r ai eur tri eur tri ai i
et les navigateurs entendaient avec effroi de la pleine mer
r ai ai r
le bruit des cymbales barbares.
b bal bar bar

IBID.

Il faut voir quand elle s'émeut, la furieuse,
eu eu
quelles monstrueuses vagues elle entasse
a a
à la pointe de Saint-Mathieu...

IBID.

le flot apporte l'herbe et emporte l'homme...
l a porte l an porte l

IBID.

On a pu remarquer dans certains groupes correspondants un *contraste phonique* entre les syllabes atones et la tonique, la voyelle de cette dernière étant sensiblement plus aiguë que celle des premières :

balancés par la brise — à l'abri de vos tiges

On a rencontré également des groupes contigus ou voisins qui se ressemblaient par l'abondance relative d'une phonème, par exemple des sons nasalisés ou des r :

en longs sillons ondoyants
leur triste et meurtrière orgie

Comme les groupes élémentaires, les **systèmes de groupes** peuvent être plus ou moins semblables à divers points de vue, notamment par l'abondance plus ou moins grande de tel phonème ou de telle catégorie de phonèmes ou par la composition phonique de certaines syllabes accentuées ou même inaccentuées.

Voici deux vers où les voyelles nasalisées ne manquent pas :

> Comme un vain rêve du matin,
> Un parfum vague, un bruit lointain...
>
> CASIMIR DELAVIGNE : *Un miracle*, chant II.

En voici deux autres où résonne la « batterie » des r, pour employer l'expression de Du Bellay :

> Leur sabre rouillé, lourde charge,
> Creuse le sol et bat le mur.
>
> THÉOPHILE GAUTIER : *Vieux de la Vieille.*

Mais le plus souvent, on remarque plutôt la présence que l'abondance d'un même phonème dans deux systèmes de groupes :

I. VERS.

> Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
> k k t t t
> Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles...
> f f f v v
> Les Mores et la mer montent jusques au port.
> Mo m mo o
>
> CORNEILLE : *Le Cid,* IV, 3.

> Le champ qui les reçut les rend avec usure.
> an u an u u
>
> RACINE : *Athalie,* I, 4, v. 327.

> Bâti sur le penchant d'un long rang de collines...
> i an an i
>
> BOILEAU : *Ep. VI,* 5.

> Contre moi sur mon banc je le vois qui s'élance.
> oi an oi an
>
> BOILEAU ; *Lutrin,* IV, 34.

Il languit, tout poudreux, dans un honteux oubli.
i eu i

IBID. I, 176.

Et son corps, ramassé dans sa courte grosseur,
k m s s k s
Fait gémir les coussins sous sa molle épaisseur.
m s s s m s

IBID. I, 67.

Et bientôt, dans le temple, entend, non sans frémir,
to t an t an
De l'antre redouté, les soupiraux gémir.
an t t o

IBID. V, 31.

Il lance au sacristain le tome épouvantable.
t t t

IBID. V, 125.

A toute force enfin elle se résolut
t t f r f r
D'imiter la nature, et d'être mère encore.
t t r tr r r

LA FONTAINE : IV, 22.

Le roi brillant du jour, se couchant dans sa gloire,
a an r an a r
Descend avec lenteur de son char de victoire...
an r a r a r

LAMARTINE : *Méditation :* La Prière

De colline en colline en vain portant ma vue...
colline colline v v

IBID. *L'Isolement.*

Tes jours, sombres et courts comme les jours d'automne...
our o our our o

IBID. *Le Vallon.*

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
s s v v v

Dans la nuit éternelle emportés sans retour...
n n t t

IBID. *Le Lac.*

L'automne souriait ; les côteaux vers la plaine
t ai t ai
Penchaient leurs bois charmants qui jaunissaient à peine...
ch ai ch j ai ai

V. HUGO : *Les Rayons et les Ombres ; Tristesse d'Olympio.*

Dans la rose clarté de son heureux matin.
r t r t

LECONTE DE LISLE : *Poèmes trag. ; l'Illusion suprême.*

O nef inébranlable aux flots comme aux rafales...
f l fl f

IBID. *Le Sacre de Paris.*

Et Pan, ralentissant ou pressant la cadence...
an an an an

J.-M. DE HÉRÉDIA : *Nymphée.*

II. PROSE.

Les souffles tièdes entraient
ai ai
par les fenêtres ouvertes ;
ai ai
des parfums de fleurs sauvages,
f f
envolés des ravins et des collines,
l l
erraient mêlés aux haleines du soir...
ai l l ai

V. HUGO : *Quatre-Vingt-Treize,* 3e p. III.

Je rêvais aussi
i
aux délices des belles nuits d'été,
i i
aux harmonies de la brise marine...
i i i

G. SAND : *Tamaris,* II.

le bois flambait,
b b ai

la braise craquait...
b ai ai

G. Flaubert : *Mme Bovary* (A Yonville).

Des hirondelles passaient
ai p s ai

en poussant de petits cris...
p s p

ibid. (Emma et le curé Bournisien).

Les grands chariots arrivant de la campagne
r an r r an an

faisaient tourner leurs roues sur les dalles des rues.
ou r r r ou r r

Flaubert : *Salammbô*, I.

Les syllabes *toniques* nous frappent beaucoup plus que les autres ; aussi la marche du timbre dans ces syllabes peut-elle donner lieu à des symétries agréables, bien que peu apparentes. Nous noterons par le signe asc. la marche ascendante et par le signe *desc*, la descendante :

Elle a véc*u*, Myrt*o*, la j*eu*ne Tarent*i*ne !
16 (desc) 3 9 (asc.) 18

Un vaiss*eau* la port*ai*t aux b*o*rds de Camar*i*ne...
3 (asc.) 12 5 (asc.) 18

A. Chénier : *La Jeune Tarentine*.

Les y*eu*x sont plus hard*i*s, les l*è*vres moins av*a*res ;
13 (asc.) 18 12 (desc.) 11

La lassit*u*de en*i*vre, et l'am*ou*r vient au c*œu*r.
16 (asc) 18 1 (asc.) 6

A. de Musset : *A la Mi-Carême* (Poésies Nouvelles).

une r*o*se pend*ai*t au--dess*u*s, tout hum*i*de...
3 (asc.) 12 (asc.) 16 (asc.) 18

Chateaubriand : *Gén. du Chr.* I, livre 5, ch. 5.

Une vive lumi*è*re faisait étince*ler* le grand évangéliste
12 (asc.) 14 (asc.) 17
sur son ci*e*l étoilé d'*or*.
12 (desc.) 5

TH. GAUTIER : *Voy. en Italie* (descript. de l'église St-Marc).

*
* *

L'homophonie de la dernière syllabe tonique, dans deux ou plusieurs correspondants, mérite une étude spéciale. Pour simplifier, nous l'appellerons « *homophonie des finales* ». Elle est tantôt approximative, tantôt exacte. Lorsqu'elle intéresse la voyelle tonique, si les finales s'achèvent de la même manière c'est la RIME. Si elles se terminent d'une manière différente, c'est l'ASSONANCE, homophonie suivie d'une hétérophonie.

Dans l'assonance comme dans la rime, l'homophonie peut intéresser en outre un ou plusieurs des sons qui précèdent la voyelle voyelle tonique. Par contre, lorsqu'il n'y a ni rime ni assonance, l'homophonie est quelque fois purement consonantique : elle ne concerne alors qu'une consonne ou un groupe de consonnes précédant ou suivant immédiatement la voyelle tonique.

D'autre part, les finales homophones peuvent être contiguës, voisines, situées à des endroits semblables ou opposés dans un système de correspondants (phrase, strophe, poème à forme fixe) ou dans deux systèmes qui ont le même dessin.

Nous étudierons l'homophonie des finales dans nos vers, puis dans notre prose.

Nos vers sont en général des *vers phoniques,* puisque la symétrie des finales homophones y est en général constante et régulière. Ils en font d'ordinaire un usage systématique.

Un tel usage ne leur est pas spécial. On le rencontre par exemple dans la littérature sanscrite, chez les devins et les conteurs arabes, qui employaient un langage appelé *sadj,*

et dans les plus anciens vers irlandais et gaéliques. Dans le vieux-haut-allemand, dans l'anglo-saxon et dans le scandinave, l'homophonie systématique des finales n'a été employée couramment qu'après l'allitération et a supplanté celle-ci. (1). Elle s'est imposée aux versifications romanes, en particulier à la nôtre, après s'être imposée à la versification latine rythmique du moyen-âge.

Dans la versification française, elle n'a été d'abord qu'une assonance. Puis elle s'est enrichie, en devenant la rime au sens étroit du mot. Sous cette forme, elle a été recherchée avec plus ou moins de soin par nos diverses écoles de poésie, depuis nos classiques jusqu'à nos Parnassiens. Après les Parnassiens, quelques poètes ont essayé tantôt de la rendre intermittente, tantôt de la supprimer entièrement.

Bien avant eux, dès le seizième siècle, on avait usé chez nous du vers sans rime ou *vers blanc,* notamment Blaise de Vigénère dans sa traduction des Psaumes (1558), l'académicien Mézériac, au commencement du dix-septième siècle, dans la traduction de quelques textes anciens, Voltaire au dix-huitième, en traduisant la première partie du « Jules César », de Shakespeare, Marmontel dans le roman des « Incas » (1777), etc. (2).

Les vers à rimes pauvres ou à assonances sont encore des « vers phoniques », si ces rimes ou ces assonances sont régulièrement placées. Il en est de même des vers à rimes intermittentes. On peut comparer la symétrie de deux finales homophones, séparées par une finale qui n'a pas de correspondante, à celle qui existe entre deux mesures isochrones séparées par une mesure sans correspondante. Par contre, les vers blancs, alors même qu'ils offrent çà et là des symétries phoniques, ne sont plus des vers « phoni-

(1) E. du Méril : p. 96, note 2 ; p. 112, note 2. — cf. R. de la Grasserie : *Essai de Rythmique comparée,* p. 49 sq.
(2) Tobler : *Le Vers Français.*

ques ». Toutefois, au point de vue « syllabique », ceux des auteurs dont les noms viennent d'être cités ne doivent pas être confondus avec la prose.

L'homophonie des finales a souvent été étudiée dans nos vers : elle l'a été rarement dans notre prose. Elle y joue cependant un rôle beaucoup plus considérable qu'on ne le croit généralement. Dans certains cas, sans doute, c'est une négligence :

Annibal me paraît avoir été
le plus grand capitaine de l'antiquité.

CHATEAUBRIAND : *Itin. de Paris à Jérusalem.*

Mais dans beaucoup d'autres, c'est un ornement :

tu lui apprends ces deux vér*ités* — 9 syll.
qui lui ouvrent les yeux pour se bien connaître, — 11 —
qu'il est infiniment mépris*able* — 9 —
en tant qu'il p*asse*, — 4 —
et infiniment estim*able* — 4 —
en tant qu'il aboutit à l'étern*ité*. — 11 —

BOSSUET : *Sermon sur la Mort.*

plus il la v*oit*,
plus sa lumière s'accr*oît* :
quand il la voit tout ent*ière*,
elle est dans son pl*ein*
et plus elle a de lum*ière*,
plus elle fait honneur à celui d'où elle lui vi*ent*.

BOSSUET : *Tr. de la Concupiscence.*

Mon Dieu, lumière étern*e*lle,
c'est la figure de ce qui arrive à mon âme quand vous l'éclair*ez* ;
elle n'est illuminée que du côté que vous la voyez :
partout où vos rayons ne pénètrent pas, ce n'est que tén*è*bres ;
et quand ils se retirent tout à f*ait*,
l'obscurité et la défaillance sont enti*è*res.

IBID.

S'il est parmi les anges, comme parmi les hommes,
des campagnes inhabitées et des lieux dés*erts*,
de même que vous ensevelîtes vos vertus dans les solitudes de la t*erre*,
vous aurez sans doute choisi les solitudes cél*e*stes
pour y cacher votre bonheur.

CHATEAUBRIAND : *Gén. du Chr.* III, l. V, ch. 5.

Mais leur langage indéterminé
ne parle qu'à ce qui s*ent*
en non pas à ce qui p*en*se...

LAMENNAIS : *De l'Art et du Beau.*

Chacun de ces recoins formait un magifique pays*age*,
quand le regard et la pensée s'y arrêtaient un inst*ant* ;
mais, si l'on regardait à l'ent*our*,
au delà et au-dess*ous*,
le paysage sublime n'était plus qu'un petit accid*ent*
perdu dans l'immensité du sil*en*ce,
un détail, un repoussoir,
et pour ainsi dire une facette de diam*ant*.

G. SAND : *Valvèdre,* IV.

Un paysage de trente ou quarante lieues s'ouvre devant vous,
vaste océan d'agricult*ure,*
masse animée, conf*use,*
qui se perd au loin dans l'obsc*ur*...

J. MICHELET : *Tableau de la France.*

derrière, le peupl*ier,*
le tremble, le no*yer,*
et *les îles*
fuyant parmi *les îles.*

IBID.

Ils murmurent éternellem*ent*
et leurs feuilles bruiss*an*tes
semblent sans relâche
chuchoter les mêmes paroles.

H. TAINE : *La Fontaine et ses f.* IIe partie, ch. 2.

là, pourtant, il avait une couleur trèsdifför*en*te ;
il éclairait d'une douce lumière bl*an*che
la grand'mère Yv*o*nne,
qui travaillait à coudre, assise sur sa porte.

P. LOTI : *Pêcheurs d'Islande.*

Je vais vous dire ce que me rappelle, tous les ans,
le ciel agité de l'aut*omne,*
et les feuilles qui jaunissent dans les arbres qui friss*onnent*...
ce que je vois alors dans ce jardin,
c'est un petit bonhomme,
qui, les mains dans ses poches et sa gibecière au d*os,*
s'en va au collège en sautillant comme un mo*ineau.*

A. FRANCE : *Le Livre de mon ami.*

Parfois l'homophonie des *consonnes* renforce ou remplace celle des voyelles :

> L'air était *fr*ais
> sans être *fr*oid.
>
> J.-J. Rousseau : *Confession,* 1re partie, l. III.

> Il faut *r*ire avant que d'être heu*r*eux,
> de peur de mou*r*ir sans avoir *r*i.
>
> La Bruyère : IV.

Il est impossible de parler de l'homophonie des finales sans parler de l'**alternance des finales masculines et féminines**. — Nos plus anciens versificateurs ne la connaissaient pas. Certains d'entre eux, remarque Quicherat, (1) avaient été conduits par les exigences de la musique à pratiquer cette alternance dans les poèmes destinés à être chantés, par exemple, au treizième siècle, Thibaut, comte de Champagne et le Châtelain de Coucy. Au même siècle, Adenez le Roi « entrelaçait de la manière la plus agréable les séquences de son roman de Berte aus grans piés. » Mais la règle ne s'établit que vers la fin du seizième siècle. Clément Marot l'ignorait encore. Son contemporain Jean Bouchet et Charles Fontaine, disciple de Bouchet, l'adoptèrent, mais n'eurent pas assez d'autorité pour l'imposer. Ronsard ne la fit sienne qu'après le premier livre des « Amours ». J. du Bellay, dans sa « Deffence et Illustration de la langue française », la trouve fort bonne, « pourvu que n'en fasses pas de religion jusques à contraindre la diction pour observer telles choses. » Desportes et son neveu Régnier la suivent ; Malherbe aussi ; mais Malherbe composa, à titre d'essai, quelques pièces de vers dont toutes les rimes sont féminines. Au dix-septième et au dix-huitième siècles, les infractions à cette règle ne sont guère tolérées que dans les petits poëmes d'un genre libre et familier. Au dix-neuvième, les symbolistes, en particulier

(1) cf. Quicherat : *Tr. de Versif. fr.* p. 81 sq. — E. du Méril : *op. cit.* p. 126, n. 5.

Verlaine, ont essayé mainte fois de rompre avec elle. Elle n'en est pas moins respectée aujourd'hui encore dans la plus grande partie de nos ouvrages en vers.

Elle n'aurait pas eu chez nous une si brillante fortune si le besoin ne s'en était pas fait sentir.

Marmontel en aperçoit le principal avantage, mais le signale d'une manière encore vague : « Les vers masculins sans mélange auraient une marche brusque et heurtée ; les vers féminins sans mélange auraient de la douceur mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de vers, la *dureté* de l'une et la *mollesse* de l'autre se corrigent mutuellement, et la *variété* qui en résulte est, je crois, un avantage de notre poésie sur celle des Italiens, dont la finale est toujours faible, excepté dans les vers lyriques. »

Le mot *variété* est à retenir. L'alternance est un *principe de variété.* Il faut remarquer aussi que c'est *un principe de symétrie :* les finales masculines d'une part et les féminines d'autre part se correspondent entre elles.

Mais comment se fait-il que l'on ait attaché une telle importance à la distinction des finales masculines et féminines, alors que les finales peuvent être semblables et dissemblables à tant d'autres égards ? Marmontel dit que celles-là sont plus douces et plus molles. L'abbé Batteux parle (1) aussi du son plus « moelleux » des unes, de la « force » et de « l'éclat » des autres. Le fait est exact. Il a même une conséquence qui n'est pas négligeable : la douceur continue lasse bien moins vite que la force et surtout que la dureté continues ; *une longue suite de finales féminines est plus agréable qu'une longue suite de masculines.*

Une autre différence entre les masculines et les féminimes, c'est que celles-ci présentent *un arrêt moins brusque et moins net* que celles-là ; elles se prolongent davantage et se terminent, pour ainsi dire, en pente douce : aussi

(1) *Op. cit* p. 77.

sont-elles éminemment poétiques, et propres à exprimer le mystère, la rêverie, les lointains de l'espace et du temps.

De plus, une féminine est en réalité composée de deux syllabes, bien que la seconde soit très faible et ne compte pas, selon nous, dans les symétries syllabiques et rythmiques. Etant doubles, elles ne sauraient faire la même impression que les masculines, qui sont simples.

Seulement, n'y a-t-il pas, comme on l'a dit, des *pseudo-masculines* est des *pseudo-féminines* ? — Le problème n'est pas nouveau. Mais la solution que nous en proposerons sera différente à la fois de la solution traditionnelle, et de celle que plusieurs réformateurs modernes voudraient lui substituer. Sans doute *il y a des pseudo-féminines :* les finales en *ée,* en *ie,* en *oue,* en *oie,* malgré l'influence de l'*e* muet sur la prononciation de la voyelle précédente, et malgré l'aspect de ces finales dans l'écriture, aspect qui n'est pas absolument négligeable (1), peuvent bien être traitées, dans la pratique, comme des masculines. Mais doit-on traiter toujours celles qu'on appelle des pseudo-masculines comme des féminines ? cela n'est pas sûr. On y entend assurément, comme dans les féminines, une voyelle suivie d'une consonne, et la présence de cette consonne, dans la déclamation, entraîne souvent la prononciation d'un *e* « muet ». Mais cet *e* lorsqu'il apparaît, est peu sensible. *Les « pseudo-masculines » sont en réalité des finales intermédiaires ou moyennes, des semi-féminines,* si l'on veut, *qui devraient former une classe à part.* Une semi-féminine pourra correspondre non seulement à une autre semi-féminine, mais encore soit à une masculine, soit à une féminine. Placée près d'une féminine ou d'une masculine qui possède la même voyelle suivie de la même consonne perceptible, elle contraste toujours avec cette finale, sans contraster fortement ; et, d'autre part, elle lui

(1) Même lorsque nous prononçons ces finales nous savons qu'elles contiennent un e muet.

ressemble toujours sans lui ressembler parfaitement. Cette propriété devra précisément être utilisée par les écrivains, par les prosateurs comme par les versificateurs.

Les PROSATEURS, en effet, ménagent à leur insu des correspondances entre les finales d'une même catégorie, et entre les semi-féminimes et celles des deux autres classes. En outre, ils font un emploi très ordinaire de l'alternance des féminines et des masculines, emploi tantôt très libre, tantôt plus ou moins régulier. Ils donnent ainsi à leur style, non seulement plus de *variété,* mais encore une *symétrie* particulière. Lorsqu'ils accumulent des finales d'un même genre, ce sont plutôt des féminines que des masculines. Certains ont même une prédilection visible pour les premières. Dans une phrase complexe, le jeu des finales est souvent fort intéressant. Dans le dernier correspondant d'une telle phrase, par exemple, la qualité de *la dernière finale* n'est pas indifférente : souvent, elle tranche plus ou moins avec les finales des précédents ; parfois elle rappelle une ou plusieurs d'entre elles ; de toute manière, il est bon qu'elle marque nettement la fin de la phrase. Nous citerons quelques exemples ; on pourrait citer des pages entières.

Qui se considérera de la sorte s'effrayera de soi-même,
et, se considérant soutenu
dans la masse que la nature lui a donnée,
entre ces deux abîmes de l'infini et du néant,
il tremblera dans la vue de ces merveilles :
et je crois que sa curiosité se changeant en admiration,
il sera plus disposé à les contempler en silence
qu'à les rechercher avec présomption.

PASCAL : *Pensées* (Les deux infinis), éd. Brunschvicg, II, 72

Alexandre était naturellement au-dessus des hommes :
vous diriez qu'il était né le maître de l'univers,
et que dans ses expéditions
il allait moins combattre des ennemis
que se faire reconnaître de ses peuples.

SAINT-EVREMOND : *Jugement sur César et Alexandre.*

Je ne suis venu que pour faire nombre ;
encore n'avait-on que faire de moi ;
et la comédie ne serait pas moins bien jouée,
quand je serais demeuré derrière le théâtre.

Bossuet : *Médit. sur la brièveté de la vie.*

Ce bruissement des prairies,
ces gazouillements des bois
ont des charmes que je préfère
aux plus brillants accords :
mon âme s'y abandonne ;
elle se berce avec les feuillages ondoyants des arbres,
elle s'élève avec leur cime vers les cieux,
elle se transporte dans les champs qui les ont vu naître
et dans ceux qui les verront mourir :
ils étendent dans l'infini
mon existence circonscrite et fugitive.

Bernardin de Saint-Pierre : *Harmonies de la Nat.,* l. II.

Pourquoi se dire avec amertume
que, dans le monde constitué comme il est,
il n'y a pas d'air pour toutes les poitrines,
pas d'emploi pour toutes les intelligences ?
L'étude sérieuse et calme n'est-elle pas là ?
et n'y a-t-il pas en elle un refuge,
une espérance, une carrière
à la portée de chacun de nous ?

A. Thierry : *Dix ans d'études hist.,* préface.

Hamilcar,
dors avec la mollesse d'un sultane !
car tu réunis en ta personne
l'aspect formidable d'un guerrier tartare
à la grâce appesantie d'une femme d'Orient.

A France : *Le Crime de Sylvestre Bonnard.*

Le navire se balançait lentement sur place,
en rendant toujours sa même plainte,
monotone comme une chanson de Bretagne
répétée en rêve par un homme endormi.

P. Loti : *Pècheur d'Islande.*

On voit que l'alternance des finales masculines et féminines est de mise dans la prose comme dans les vers. Elle complète agréablement le jeu des symétries phoniques.

*
* *

On a déjà remarqué que ces symétries **se combinent fort bien avec les autres,** lorsqu'elles s'y ajoutent. Elles ne sauraient en modifier l'organisation : elles s'appuient en quelque sorte, sur elles ; en retour, elles peuvent servir à les accuser. Dans ces deux vers de Victor Hugo, il y a parallélisme phonique, en même temps que logique, grammatical, mélodique et rythmique, non seulement entre les vers eux-mêmes, mais encore entre les hémistiches de chacun d'eux, et même entre leurs divisions élémentaires.

Les fontaines chantaient. Que disaient les fontaines ?
Les chênes murmuraient. Que murmuarient les chênes : ?

V. Hugo : *Contemplations*

Les deux derniers correspondants de cette phrase de Chateaubriand fournissent un exemple presque aussi curieux :

au loin, par intervalles,
ont entendait les sourds mugissements,
de la cataracte du Niagara,
qui, dans le calme de la nuit,
se prolonge*aient* de dé*sert* en dé*sert*
et expir*ait* à trav*ers* les for*êts* solit*aires*.

Génie du Christ, 1re partie, l. 5, ch. 12.

Les symétries phoniques n'ont d'ailleurs aucun intérêt à s'écarter des autres, car, en le faisant, elles risqueraient de passer inaperçues. Si l'on veut qu'elles soient *intelligibles,* il faut éviter également qu'elles aient une trop grande complexité.

Elles doivent être enfin *variées* et *appropriées au sens et au genre de chaque texte.* Cette double obligation est plus importante encore pour elles que pour les autres. D'une

part, en effet, nous avons dit qu'elles étaient *les plus voyantes* de toutes. Elles doivent donc, plus encore que les autres, être variées. D'autre part, elles ont presque toujours un *caractère artificiel* plus ou moins marqué : la plupart d'entre elles sont des symétries de luxe, qu'on ne met pas sur le compte du hasard. Et puis, *elles ont plus de prise que les autres sur notre sensibilité et notre imagination,* et, outre la valeur expressive qu'elles possèdent en tant que symétries, elles ont celle que leur communiquent les phonèmes particuliers qu'elles intéressent.

Un écrivain, versificateur ou prosateur, devra toujours savoir jusqu'à quel point il aura le droit de pousser, dans le texte qu'il écrit, la régularité des symétries phoniques. Le plus souvent, *à l'intérieur d'un correspondant,* il se contentera de rechercher le plus possible *la douceur* des sons en même temps que leur *variété.* Il n'y ménagera que par exception des symétries phoniques, surtout des symétries très apparentes, pour produire certains effets.

Il ne devra également ménager qu'avec une grande *discrétion* des symétries phoniques *entre les correspondants,* notamment entre leurs finales. *Dans la prose* il n'usera guère de la rime proprement dite ; mais à l'occasion, sans aller jusqu'à la rime, il pourra employer une homophonie des finales approximative et même exacte. La correspondance des masculines et des féminimes, soit entre elles, soit avec les « moyennes », et celle de ces dernières entre elles, sont toujours de mise. Nous savons aussi que la règle de l' « alternance des finales » (nous lui conservons son nom bien que nous ayons proposé de le modifier) convient à la prose aussi bien qu'aux vers.

Les vers admettent la constante régularité de la rime. Cette régularité pourra d'ailleurs être plus ou moins gran-

de. D'un côté, la rime pourra être plus ou moins riche, selon les besoins. D'un aute côté, elle pourra être redoublée, plate, croisée, libre, ou même intermittente, à condition que cette intermittence soit régulière.

En somme, qu'il s'agisse de nos vers ou de notre prose, les symétries phoniques, comme les autres, doivent être adaptées très soigneusement au genre de chaque développement. Aussi leur emploi exige-t-il de l'écrivain beaucoup d'intelligence et beaucoup de tact.

Conclusion

Que nos lecteurs veuillent bien nous excuser d'avoir au risque de les ennuyer, parlé longuement de la symétrie et d'une manière très symétrique. Il nous a paru utile, non seulement d'analyser par le menu quelques-uns des ornements de style et de versification qui font la beauté du français littéraire, mais encore de mettre en lumière d'importantes vérités, qui intéressent l'art d'écrire, et l'art en général.

Tout d'abord il faut proclamer hautement que ces phénomènes très différents en apparence, et que l'on sépare soigneusement, le parallélisme logique entre les phrases et entre les divisions naturelles de chacune d'elles, les oppositions grammaticales, les correspondances mélodiques, les jeux du syllabisme, ceux du rythme et ceux de l'homophonie *sont en réalité du même genre,* et relèvent d'une même science qu'il importerait de constituer : *celle de la symétrie.*

En second lieu, les symétries de chaque espèce dans le français littéraire, sont *nombreuses* et forment *un système très compliqué.* L'idée que l'on s'en fait habituellement est beaucoup trop superficielle. Le rythme, par exemple, comprend à lui seul un grand nombre de symétries diverses.

Toutes les espèces de symétrie *s'accordent* fort bien entre elles et s'organisent harmonieusement, parce que, dans chaque texte, *elles dépendent toutes étroitement du sens.* C'est le sens qui nous invite à composer différents groupes,

bien distincts, de syllabes, délimités par des « arrêts » et des accents, groupes qui sont, à la fois, logiques, grammaticaux, mélodiques ,syllabiques, rythmiques et phoniques. C'est le sens, — c'est-à-dire la pensée humaine —, qui est le principe de toutes les symétries, et qui, par elles, s'exprime et se met en évidence.

La symétrie n'est pas seulement un moyen d'expression de la pensée ; alors même qu'elle apparaît dans la nature, elle révèle l'existence d'une pensée ordonnatrice dont les lois gouvernent les choses. Aussi le plaisir qu'elle nous cause est-il d'un ordre éminemment rationnel, ou spirituel. S'il est un élément indispensable du plaisir esthétique, on peut dire que celui-ci suppose la satisfaction de nos facultés les plus élevées.

Si nous ne pouvons concevoir une œuvre d'art sans symétrie, c'est aussi parce que nous rencontrons partout la symétrie dans la nature et que notre esprit y est habitué. Comme le dit Quintilien, « initium artis observatio (1) ». Toutes les symétries du français littéraire sont des grâces naturelles de notre langage, que l'art s'est appliqué à régulariser : « homo additus naturae ».

Il y a, en effet, un « *art de la symétrie* », comme il y a une science de la symétrie. Nous avons essayé d'en formuler les règles principales, celle de la *clarté,* celle de la *variété,* et celle de *l'appropriation au sens et au genre de chaque texte*. Nous avons insisté particulièrement sur cette dernière. Il y a, en effet, pour chaque texte, un degré de régularité dans la symétrie que l'écrivain, prosateur ou poète, ne doit pas dépasser.

Parfois, cependant, il le dépasse ; et il ne l'atteint pas toujours. D'autre part, il peut rechercher telle ou telle sorte de symétries, plutôt que telle autre. *Il se caractérise donc par l'emploi qu'il fait de la symétrie,* et l'on pourrait en

(1) *Inst. Or.*, III, 3.

dire autant d'une école de littérature, d'un peuple et d'une époque.

L'application de cette règle soulève un problème fort important. Nous savons déjà, en effet, que ce qui distingue nos vers de cette prose, c'est l'usage que chacun de ces deux langages fait de la symétrie. Chacun d'eux en fait-il actuellement un usage convenable ? et, à côté d'eux, n'y a-t-il pas place pour un troisième, qui l'emploîerait également à sa façon.

Il est indispensable que le problème soit bien posé. Chacune des symétries que nous avons étudiées a, en effet, son utilité et sa beauté, et il ne saurait être question, pour nos écrivains, d'en abandonner aucune : ils n'en ont pas le droit. Mais, puisque certains genres d'écrits *réclament le vers,* c'est-à-dire un langage qui, tout en étant aussi souple et aussi expressif que possible, possède des symétries exactes, constantes et bien marquées, il s'agit d'abord de savoir *à quelles sortes de symétries* nos versificateurs donneront une régularité continuelle. Ensuite il convient de chercher si notre prose peut suffire à tous les autres genres, et s'il ne faut pas constituer ou achever de constituer, entre notre prose et nos vers, un langage qui tienne de ceux-ci et de celle-là, bref, une *prose poétique ?*

Dépouillera-t-on notre vers de l'homophonie et du syllabisme exacts et réguliers et le transformera-t-on en un vers essentiellement « *rythmique* » ?

Nous avons vu que le rythme de notre prose était souvent très régulier : la régularité rythmique ne suffira donc pas pour distinguer notre vers de celle-ci. De plus, elle n'est pas très sensible, surtout lorsqu'elle n'est pas combinée avec le syllabisme exact. Or, les principales symétries des vers doivent être facilement saisies, non seulement par un cercle d'initiés, mais par une grande partie du public. C'est réduire injustement le rôle de l'art que d'en réserver les attraits à quelques délicats. Enfin les limites mêmes des vers,

si elles ne sont pas marquées par l'homophonie, ne seront pas toujours aperçues. Il y a bien un autre moyen de les signaler, ce que certains appellent « la graphie », c'est-à-dire la disposition graphique des vers dans la page. Mais doit-on se contenter d'un moyen semblable ? Les vers s'adressant à l'oreille, il faut que leurs limites soient appréciables à celle-ci et, par conséquent, soient indiquées par un signe « auditif » très apparent. Une pause pourra bien constituer un signe de ce genre, à condition qu'elle soit naturelle, c'est-à-dire demandée par le sens : mais ce n'est pas toujours un signe très apparent. Il n'en est pas de meilleur, à coup sûr, que la rime.

Supposons donc que le vers rythmique soit *rimé :* il sera *rythmico-phonique*. Il aura plus de valeur que s'il n'était que rythmique : mais, chose curieuse, le rythme y sera moins riche que s'il était combiné avec le syllabisme exact ; il n'y disposera pas de tous ses moyens. En effet, l'on pourra bien donner à deux vers correspondants un même nombre d'accents, et, par suite, de mesures ; mais on ne leur donnera pas nécessairement par là *un système identique de mesures* ni de *pieds rythmiques*. La *durée totale des brèves* n'y sera pas non plus *la même, théoriquement,* ni *celle des longues,* ni *celle des pieds métriques,* s'ils n'ont pas le même nombre de syllabes. De plus, ils risqueront *de n'être pas isochrones*. Enfin le rythme, étant moins libre, aura moins de souplesse, moins d'habileté à rendre les nuances de la pensée ; précisément parce qu'il est plus expressif que le syllabisme, il vaut mieux qu'il soit moins discipliné.

Un vers *syllabique* et *non phonique* aurait à peu près les mêmes défauts qu'un vers rythmique sans rime. Outre qu'il serait privé de moyens d'expression et de beautés qui ne sont pas négligeables, il n'aurait ni des limites toujours évidentes, ni un dessin toujours facile à saisir, ni un air bien différent de celui de la prose. Il ne serait guère recomman-

dable que dans certaines traductions, là où l'on pourrait employer également le « vers blanc rythmique ».

Une dernière forme du vers pourrait être *le vers purement phonique*. Mais s'il n'admettait que l'homophonie exacte et constante des finales, il serait très pauvre ; s'il en admettait d'autres, *il deviendrait rythmique*. En effet, ni l'homophonie des consonnes ni celle des voyelles ne sauraient être le principe essentiel de notre versification qui si les consonnes ou voyelles homophones étaient situées, non seulement à des places semblables, mais encore à des places bien en vue, c'est-à-dire *accentuées*. Aussitôt l'esprit exigerait que les syllabes homophones fussent en nombre égal dans les vers correspondants ; de là un *rythme* régulier. Devenu rythmique, le vers aurait tous les inconvénients du vers rythmico-phonique.

D'ailleurs, il y a avantage à laisser libres les symétries phoniques, qui, étant donné la valeur expressive des consonnes et des voyelles, parlent plus encore que celles du rythme au cœur et à l'imagination. Si l'on veut les discipliner étroitement, l'on n'aura plus de ces vers délicieux, dont la grâce est due principalement à la variété des sons.

Enfin les symétries phoniques étant les plus voyantes de toutes, à moins de les réduire à la rime, il est difficile de les rendre assez discrètes et assez variées pour que leur régularité constante et systématique ne choque point. La rime elle-même est voyante lorsqu'elle est systématique, et si le genre du développement l'admet, pourquoi rejeter le syllabisme régulier, que la facile computation de nos syllabes impose presque à nos versificateurs ? *Syllabico-phonique,* tel doit donc rester notre vers.

Quant à la « prose poétique », on sait avec quelle énergie elle a été condamnée par certains poètes, notamment par nos romantiques. V. Hugo ne s'écrie-t-il pas :

La prose poétique
Est une ornière où geint le vieux Pégase étique.
Tout autant que le vers, certes, la prose a droit
A la juste cadence, au rythme divin, soit !
Pourvu que sans singer le mètre, la cadence
S'y cache, et que le rythme austère s'y condense.

V. Hugo : *Les Quatre Vents de l'Esprit,* I, 14.

et A. de Musset :

« Que dirait-on d'un homme qui, ayant une affaire pressée, s'imposerait l'obligation de ne marcher dans les rues qu'en faisant des pas de bourrée comme un danseur ? C'est à peu près là ce que fait le prosateur qui cadence ses mots ; car lui aussi a une affaire pressée, c'est de dire ce qu'il pense et non autre chose.

A. de Musset : *Le Poète et le Prosateur* (1839, œuvres posthumes).

Ni V. Hugo ni A. de Musset ne bannissent la symétrie de leur prose. Mais ce qui les choque, c'est l'emploi d'une prose très rapprochée des vers là où les convenances réclameraient les vers. Ils se sont rendu compte qu'il n'y avait pas lieu de créer, entre nos vers et notre prose, un genre intermédiaire (1). Les deux langages qu'ont employés et perfectionnés chez nous des centaines d'éminents écrivains suffisent encore aujourd'hui à l'expression artistique de nos pensées. Lorsqu'ils sont guidés par de bons auteurs, notre prose est capable de s'élever jusqu'aux confins du vers, mais elle reste toujours le « sermo pedestris » ; notre vers s'abaisse, à l'occasion, jusqu'aux limites de la prose, mais il reste le « sermo volucris » :

« Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes (2).

(1) Le mélange de la prose et des vers a été tenté à diverses époques et dans diverses langues Voir dans la Revue Celtique (V. 70) l'article de Windisch, traduit par M. Ernault, sur l'ancienne légende irlandaise et les poésies ossianiques Ce mélange se rencontre, me dit M. Ernault, dans le roman chinois « Yu-Kiao-li » les deux Cousines), traduit par Stanislas Julien. On le trouve aussi dans Shakespeare. On sait que Voltaire l'a employé dans quelques lettres et dans le Temple du goût. Il ne saurait être blâmé en principe. Mais il demande beaucoup de tact. Cf V. Hugo : Préf. de Cromwell, p. 285 : « Il pourrait cependant y avoir disparate dans les transitions d'une forme à l'autre, et quand un tissu est homogène, il est bien plus solide. »

(2) A. Lemierre : Les Fastes, ch. I.

ADDITIONS

Les textes que nous avons cités ont été tirés des ouvrages suivants :

A. LITTERATURE LATINE :

Virgile : Enéide : éd. Benoist (Hachette).
Horace : Art poétique : éd. Plessis et Lejay (Hachette).

B. LITTERATURE FRANÇAISE :

1. MOYEN-AGE :

Chanson de Roland : éd. Gautier (A. Mame).

2. XVIIe SIÈCLE :

Boileau : Œuvres : éd. Gidel (Garnier).
Bossuet : Œuvres : éd. Lachat (Vivès).
Bourdaloue : Œuvres : éd. du P. Bretonneau (Lefèvre et Pourrat frères).
Corneille : Œuvres : éd. Marty-Laveaux (Gds écriv.).
Descartes : Disc. de la Méthode : éd. Adam et Tannery (L. Cerf).
Fénelon : Lette à l'Académie ; Fables : éd. Lebel.
Fléchier : Mém, s. les Grands jours d'Auvergne : éd. Chéruel.
La Bruyère : Caractères : éd. Servois (Gds écriv.).
La Fontaine : Fables : éd. Régnier (Gds écriv.).
La Rochefoucauld : Les Maximes, etc : éd. Thénard (Flammarion).
Malherbe : Poésies : éd. Lalanne (Gds écriv.).
Massillon : Petit Carême : éd. abbé Blampignon.
Molière : Œuvres : éd. P. Mesnard (Gds écriv.).
Pascal : Pensées : éd. Brunschvicg (Hachette).
Pellisson : Deuxième défense du Surintendant Fouquet (Recueil des défenses de Fouquet, 1665).
Saint-Evremond : Jugement sur César et Alexandre : éd. Gidel (Garnier).
Saint-Simon : Mémoires : éd. Chéruel (Hachette).

3. XVIIIe SIÈCLE :

Bernardin de Saint-Pierre : Paul et Virginie, Harmonies de la Nature : éd. Aimé Martin.

Buffon : Histoire Naturelle : éd. de Lanessan (A. Pilon).

Chamfort : Maximes et Pensées : éd. Stahl (Hetzel).

A. Chénier : Poèmes : éd. L. Moland (Charpentier).

Diderot : Œuvres : éd. J. Assézat (Garnier).

Gilbert : Œuvres : Paris, 1823.

Le Sage : Gil Blas : éd. de 1747.

Montesquieu : Considérations etc ; Esprit des Lois : ed. Laboulaye (Garnier).

Rivarol : Œuvres choisies : éd. de Lescure (Flammarion).

J.-J. Rousseau : Œuvres : éd. Hachette.

Vauvenargues : Réflexions et Maximes : éd. Gilbert.

Volney : Les Ruines : éd. de 1791.

Voltaire : Œuvres : éd. Hachette.

4. XIXe SIÈCLE :

Mme Ackermann : L'Amour et la Mort (Lemerre).

P. Arène : Poésies (Lemerre).

Autran : La vie rurale (Calmann Lévy).

Balzac : Eugénie Grandet (Calmann Lévy).

Th. de Banville : Poésies complètes (Charpentier).

Baudelaire : Les Fleurs du Mal (Calmann Lévy).

Béranger : Chansons (Garnier).

H. de Bornier : La Fille de Roland (Fayard).

Louis Bouilhet : Festons et Astragales (Lemerre).

P. Bourget : Le Disciple (Plon-Nourrit).

Chateaubriand : Œuvres : éd. Garnier.

V. Cousin : Du Vrai, du Beau, du Bien ; la Jeunesse de Mme de Longueville (Perrin et Cie).

A. Daudet : Lettres de mon moulin ; les Rois en exil (Fayard frères).

C. Delavigne : Un miracle (Didier).

F. Fabié : Le clocher (Lemerre).

P. Fort : Ballades de la Montagne, des Glaciers et des Sources (Société du Mercure de France).

A. France : La Vie littéraire ; le Crime de Sylvestre Bonnard ; le Livre de mon ami (Calmann Lévy).

Flaubert : Madame Bovary ; Salammbô (Fasquelle).

Th. Gautier : Œuvres (Charpentier).

E. Gebhardt : D'Ulysse à Panurge (Hachette).

E. et J. de Goncourt : Germinie Lacerteux (Fasquelle).
Ch. Grandmoujin : Nouvelles Poésies (Rouam)
Guizot : la Civilisation en France (Perrin et Cie).
J.-M. de Hérédia : les Trophées (Lemerre).
V. Hugo : Œuvres (Hetzel).
Lamartine Œuvres (Hachette).
Lamennais : Paroles d'un Croyant ; de l'Art et du Beau : édit. de 1844.
V. de Laprade : Odes et Poèmes (Calmann Lévy).
Leconte de Lisle : Poèmes antiques, Poèmes barbares (Lemerre).
P. Loti : Pêcheurs d'Islande (Calmann-Lévy).
J. de Maistre : Les Soirées de St-Pétersbourg : éd. de 1821 (Paris).
X. de Maistre : Expédition nocturne aut. de ma chambre : éd. de 1828.
Michelet : Histoire de France (Calmann Lévy).
Mirabeau : Disc. s. la Contribution du Quart des revenus (Œuvres or. 1819).
Musset : Œuvres (Charpentier).
Pailleron : Amours et haines (Calmann Lévy).
Em. Pouvillon : Petites Ames (Lemerre).
E. Renan : l'Avenir de la Science ; Souvenirs d'enfance et de jeunesse (Calmann Lévy).
Edm. Rostand : Cyrano de Bergerac ; Chantecler (Fasquelle).
Sainte-Beuve : Portraits Contemporains (Calmann Lévy).
G. Sand : La Mare au diable ; Tamaris ; Valvèdre (Calmann Lévy).
Saint-Marc de Girardin : Cours de Litt. dramatique (Charpentier).
J. Simon : Thiers, Guizot, Rémusat (Calmann Lévy).
J. Soulary : Sonnets humoristiques (Lemerre).
Sully-Prudhomme : Stances et poèmes ; Impressions de guerre (Lemerre).
H. Taine : La Fontaine et ses fables ; Essais de Critique et d'histoire (Hachette).
A. Thierry : Dix ans d'études historiques ; Récits des temps mérovingiens (Didot).
P. Verlaine : Jadis et Naguère (Vanier).
A. de Vigny : Poésies (Delagrave).
Villemain : Essai sur le génie de Pindare (Perrin et Cie).

Vu : le 23 Juillet 1923.

Le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Poitiers, Correspondant de l'Institut :

A. BOISSONNADE

Vu et permis d'imprimer :

Poitiers, le 24 Juillet 1923.

Le Recteur :

Léon PINEAU.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, Imp. Paris.

1553

ERRATA

Nous indiquons le numéro de la ligne après celui de la page.

Il faut lire :

21,30 — 31,1 — 87,22 : Chateaubriand.
73,17 : fréquentes.
77,25 : en même temps.
82,27 : de bronze.
83,1 : de Villeroy.
89,16 : sanscrite.
96,33 : l'homéosyllabie.
99,24 : sont aussi.
108,24 : un grand nombre.
109,9 : celle-ci.
118,26 : même lorsque le sujet en est.
121,14 : et le membre.
122,15 : Celle.
125,23 sq. Cela dit, maître loup — s'enfuit, et court encor. La F. Fables : I,5.
126,27 : français.
127,8 : si j'eusse.
128,29 : les neuf.
133,6 : En ce qui.
134,21 : conversation.
135,8 : sans doute.
135,34 : circonspection.
142,9 : qu'il indique.
142,24 : syllabique.
146,5 : physionomie.
148,11 : unité.
148,21 : déterminée.
154,7 : exorde.
155,21 : nous happe
156,11 : engloutit.
156,29 : vernis.
161,35 : (11).
161,36 : 17.
162,3 : 12-31.
162,6 : 12-31.
176,29 : littéraire.
177,20 : espagnol et italien.
180,15 : expression.
182,1 : après un verbe.
182,19 : enclitiques.
195,14 : elle se rattache à la voyelle qui précède ; si sa tension est faible et sa détente forte, elle se...
205,9 : (au) neuvième et au dixième, ceux de *mets* et de *toi* au onzième et au douzième, et celui de *bateau* au quatorzième.
210,25 : soient semblables.
213,2 : intervalles.
214,29 et 30 : paraissent durer plus que ceux du second et ceux-ci plus que ceux du premier.
215,12 : Il.
217,33 : R. de la G.
223,17 : qui.
229,3 : de six unités.
230,25 : qu'une unité ou une...
239,13 : 475 (175+300).
240,23 : rythmiques.
241,24 : sont calculées.
245,3 : isochrones.
245,29 : lorsqu'en augmente.
253,2 : pas toutes.
254,21 : ou plutôt dans les groupes rythmiques, qui sont...
257,28 : descendante.
266,17 : 8.
270,28 : pourra succéder...
270,30 : d'une féminine qui possède... (supprimer : ou d'une masculine).
270,32 : consonne et d'un e muet... (supprimer : perceptible).
272,8 et 9 : (lire les deux groupes de mots sur une seule ligne).
273,24 : expiraient.
274,29 : de la modifier.
278,4 : c'est-à-dire.
279,5 : de notre prose.
280,22 et 23 : théoriquement, ni celle des pieds métriques (supprimer : ni celle des longues).
281,8 : que si.
281,16 : laisser presque entièrement.